UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY

Urkunden und Untersuchungen zur Geistesentwicklung des heutigen Orients

---

Veröffentlichungen
der Deutschen Gesellschaft für Islamkunde

Herausgegeben

von

Prof. Dr. G. Kampffmeyer

Heft 3

Berlin 1919
Verlag „Der Neue Orient“ G. m. b. H.
Berlin W 50, Tauentzienstraße 19 a

LaT
H333d

Dichter der neuen Türkei

Von

Prof. Dr. Martin Hartmann

Mit einem Bildnis des verewigten Verfassers
und zehn Bildnissen türkischer Dichter

390557
14.3.41

Berlin 1919
Verlag „Der Neue Orient" G. m. b. H.
Berlin W 50, Tauentzienstraße 19 a

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Während des Druckes dieses Büchleins, am 5. Dezember 1918, ist Martin Hartmann verschieden. Während des Druckes dieses Büchleins ist Deutschland, das dem Ansturm fast der ganzen Welt Trotz geboten, überall weit in Feindes Land stehend, in schwersten Schicksalsstunden feindlichen Gewalten unterlegen. Nicht mehr auf den Wogen deutsch-türkischer politischer Verbundenheit läuft dieses Werk nun aus. Dennoch läuft es aus, indem es erwartet, daß es, unabhängig von der Zeiten und der besonderen Umstände Gunst und Ungunst, nach seinem Ewigkeitsgehalt eingeschätzt werde. Und so tritt auch der Verewigte in diesem Buch noch einmal vor das türkische Volk, zu dem und über das er so viel geredet, heischend auch er, daß es in dem, was er geredet, den Ewigkeitsgehalt erkenne. Gewiß hat er, der rasch Zugreifende, manchmal angestoßen und hat wohl auch einmal nicht das Richtige getroffen. Aber deswegen bleibt doch eine Haupttatsache wahr: Aufstieg war es, zu dem er anfeuerte. Wie ermunterte er, wie rühmte er, wo er Gesundes und Kraftvolles antraf; und wenn er Ungesundes und Schwächliches oft mit scharfem Wort rügte, so entsprang doch auch seine Rüge nur dem lebhaften Anteil, den er an der Aufwärtsentwicklung eines hochstrebenden Volkes nahm. Jetzt scheint auch das türkische Volk niedergeworfen. Aber wahre Größe eines Volkes wird durch hartes Geschick nicht gebrochen, sondern bewährt, geläutert, erhoben. Möge das türkische Volk seinen Weg, auf dem ihm so edle Geister als Führer vorangingen, dennoch durch alle Not hindurch nehmen zu hohem und schönem Ziel. Deutschland aber wird die Kraft, die es bewiesen, weiter bewahren und bewähren. Es bleibt, was es war und ist. Seine Beziehungen zum Orient, in wissenschaftlicher Forschung und Anteilnahme am heutigen Leben des Ostens, sind seinen politischen Beziehungen zu den orientalischen Völkern weit vorangegangen. Sie sind unzerstörbar, weil sie tiefe sittliche Wurzeln haben, und sie werden in dem

Maße sich befestigen und vertiefen, als sie weiter sittliche Werte zum Ziele haben werden. Eine neue Zeit steigt herauf. Möge sie auch für den Osten eine Ordnung bringen, die alle tüchtigen Kräfte freimacht, daß jedes seiner Völker ungehindert schaffen könne am Aufbau des eigenen Hauses, in Frieden mit dem Nachbar, in Freundschaft und fruchtbarer Zusammenarbeit mit den Völkern des Abendlandes.

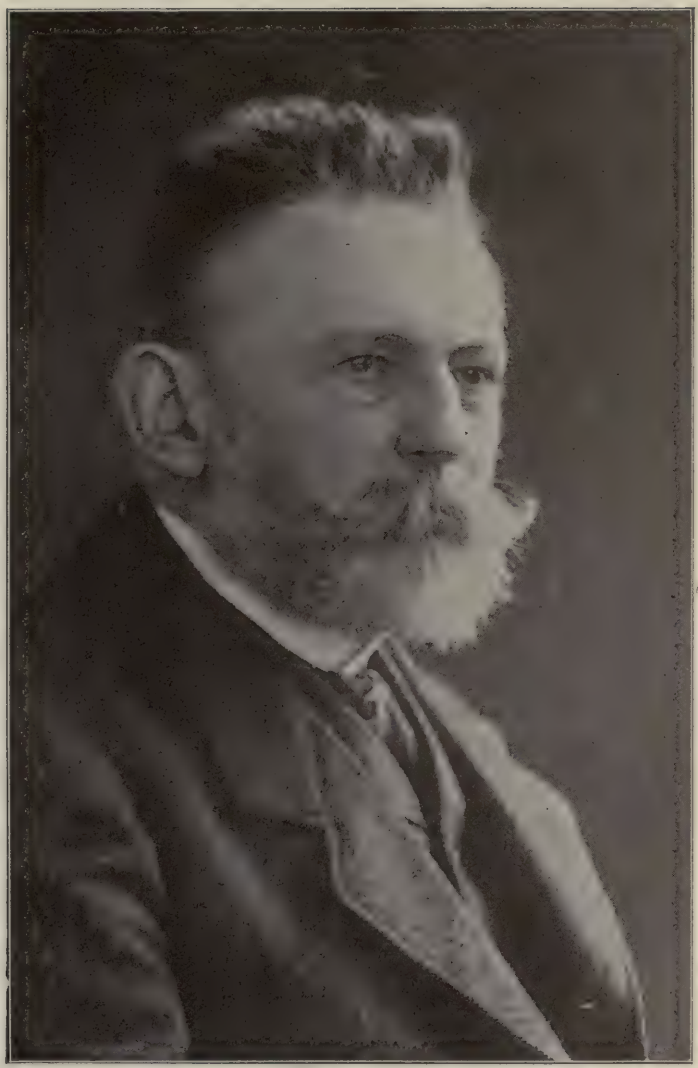
Berlin-Lichterfelde-W., den 3. Januar 1919.

Prof. Dr. G. Kampffmeyer

Inhalt.

	Seite		Seite
Vorwort	7	13. Kazim Nami	55
Quellen	11	14. Ja'kub Kadri	56
1. Abdulhakk Hamid	17	15. Uschakizade Chalid Zija	60
2. Dschenab Schehabeddin	26	16. Izzet Melih	68
3. Suleiman Nesib	33	17. Selaheddin Enis	80
4. Fa'ik Aali	36	18. Jaschar Nezihe Hanum	81
5. Chalid Fachri	38	19. Mehmed Re'uf	83
6. Fazyl Ahmed	41	20. Ihsan Ra'if Hanum	86
7. Sulaiman Nazif	42	21. Dschelal Sahir	88
8. Abdullah Dschewdet	47	22. Köprülüzade Mehmed Fu'ad	91
9. Schehabeddin Sulaiman	49	23. Ali Dschanib	95
10. Nigar Hanum	51	24. Ömer Seifüddin	111
11. Redscha'izade Ekrem	52	25. Enis Awni [Aka Gündüz]	112
12. Hüsein Su'ad	54		

Bildnisse sind gegeben von den Dichtern 1. 3. 4. 8. 9. 11. 13. 14. 18. 21.



Martin Hartmann

† 5. Dezember 1918

Vorwort.

Die beiden ersten Stücke meines „Aus der neueren Osmanischen Dichtung“ (Mitteilungen d. Sem. für Orientalische Sprachen XIX (1916), S. 124—180, hier MSOS I, und XX (1917), S. 86—149, hier MSOS II) fanden freundliche Aufnahme. Richard Hartmann gab Bericht über sie in *Orientalistische Literaturzeitung* 1918 Nr. 5/6 Sp. 148 f. und Nr. 7/8 Sp. 193—196. Otto Hachtmann berichtete über das erste Stück in *Neuer Orient* II Nr. 3, S. 152. Carl Brockelmann beschäftigte sich mit dem zweiten Stück in *Welt des Islams* V, S. 283 ff. Brockelmann und Hachtmann sprachen den Wunsch aus, daß eine Buchausgabe hergestellt werde.

Über die Absicht der ersten Darbietung sagten die einführenden Worte (MSOS I, S. 124): „Diese Blätter bieten Material für die Geschichte der Neuosmanischen Literatur und damit der Neuzeit der Türkei, die mit dem 10/23. Juli 1908 begann. Das was bereits aus zahlreichen Mitteilungen bekannt ist, wird hier nicht wiederholt, und so verzichte ich auf Aufnahme von Mehmed Emin. Auch Riza Tewfik und Zija Gök Alp fehlen. Mir lag daran, in die Kämpfe einzuführen, die die „Jungen“ auszufechten hatten. Gerade die Männer, die dabei eine führende Rolle spielten, sind bei uns noch so gut wie unbekannt. Ich nenne hier nur Ali Dschanib und Ömer Seifuddin. Es sind nur Lebende aufgenommen, mit Ausnahme von Ekrem (Nr. 11).“

Es hätte sich daran schließen können eine Reihe anderer Neueren wie Mehmed Aakif, Jusuf Zija[1], A. Seifi, Hüsein Rahmi. Aus dem Gange meines Lebens mit der Neuen Türkei entwickelte sich aber zunächst die Studie über Zija Gök Alp (MSOS II), und in dem dritten Stück „Zu ‘Aus der neueren Osmanischen Dichtung’“ (XXI (1918), S. 1—82, hier MSOS III) waren die mittler-

[1] Manche Stücke von ihm haben den Zauber echter Poesie. Wundervoll wiedergegeben ist sein „Der Bastard“ von Otto Hachtmann in *Islamische Welt* II, Nr. 6/7, S. 234. Ich schrieb über dieses dunkle, nur erraten lassende, in schönen Harmonien sich wiegende Gedicht im Referat über *Türk Jurdu* (N. O. II, S. 260) [zu Nr. 142]: „‘Bastard’ ist eine Allegorie: dem Wortsinne nach geht aus der Vereinigung der Seenixe mit einem Menschenkinde ‚die Liebe‘ (*‘ischq*) hervor, ein Bastard, dem alles gehört, neben dem ‚Stärke‘ nichts mehr ist; das ganze übt Wirkung durch den Versuch, das traumhaft Unbestimmte in Worte zu fassen, die wie Musik rauschen.“

weile erwachsenen zahlreichen Nachträge zu geben; zugleich versuchte ich darin eine Synthese aus den etwas zusammenhanglosen Einzelnachrichten von MSOS I.

Das erste, 25 Vitae enthaltende Stück (MSOS I) wird bald durch reichere Darstellung verdrängt sein. Die Geschichte der Neuosmanischen Literatur wird geschrieben werden, und die von mir behandelten Personen werden dann schärfer hervortreten. Meine Mitteilungen möchte ich darum nicht für ersetzbar halten. Denn sie haben durch die Wiedergabe einer orientalischen Quelle mit Beleuchtung durch zahlreiche Zusätze und Anmerkungen einen selbständigen Wert: die Autoren erscheinen im Lichte der zeitgenössischen Volksgenossen, und die Vitae sind nicht, wie mehrfach ausgegeben wurde, lediglich Räucherpfannen, dargebracht von guten Freunden, sondern geben die Opinio der literarischen Kreise wieder. So entschloß ich mich der Aufforderung zur Buchausgabe Folge zu leisten und lege MSOS I hier vor mit Einarbeitung der Nachträge in MSOS III und des mannigfachen anderen Materials, das mittlerweile hinzugekommen ist, und aus dem ich hervorhebe die Arbeiten Otto Hachtmanns und die schöne Kadri-Studie Richard Hartmanns in *Welt des Islams* V S. 264.

Nicht verschweige ich, daß gegen die Auswahl der verzeichneten Dichter Einwand erhoben wurde. Es wurde mir beanstandet, daß ich Ali Dschanib [Nr. 23] aufgenommen, mit der Begründung, daß er „keine Rolle spiele". Gerade ein solcher Einwand erscheint mir am wenigsten beachtlich. Es ist in der türkischen Literatenwelt, wie es in anderen gewesen ist und zum Teil noch ist: es halten sich unbedeutende Geister auf einer hohen Stufe der Anerkennung, weil sie und ihr Gefolge das Lärmmachen verstehen, während der um die höchsten Werte Ringende ein unbeachtetes Dasein führt. Ali Dschanib hat auch äußerlich einen gewissen Erfolg errungen (er ist jetzt Professor an dem Höheren Lehrerseminar). Als Dichter ist er zurückgetreten. Die Welt erwartet von einem Manne, der einmal in den ersten Reihen der Kämpfenden gestanden, daß er in kürzeren Abständen mit neuen tönenden Erzeugnissen hervortrete. Nicht selten ist das Schweigen einzig die Folge des höchsten Anspruchs an die eigene Leistung, der es verschmäht mit Arbeiten hervorzutreten, die den Autor nicht befriedigen, in Wirklichkeit die der Tadler und Scheelseher weit überragen. Wer aus meinen Mitteilungen über Ali Dschanib nicht das Bild eines hochbedeutenden Dichters gewann, der lese die

Seiten, die Otto Hachtmann ihm im *Zwanzigsten Jahrhundert* widmete [30—33] (ich bemerke ausdrücklich, daß Hachtmann zu seiner tiefempfundenen Würdigung des Dichters unabhängig von mir gelangte). Bleiben ihm Leben und Dichterkraft erhalten, so wird sein Name einer der ersten der osmanischen Dichtung werden.

Ein anderes Beispiel, daß ich recht tat, einen jungen Autor (geboren 1891) aus der Sammlung New Sali Milli aufzunehmen, obwohl ich selbst gegenüber der das Lob etwas stark auftragenden Vita des Schulmannes Schehabeddin Suleiman die Kritik an einer mir banal erscheinenden Einzeläußerung nicht unterdrücken konnte, ist Chalid Fachri [Nr. 5]. Sein Drama *baiquš* „die Eule", das Anfang 1917 in Konstantinopel über die Bühne ging, ist von der Kritik nicht günstig aufgenommen worden, und es dürfte kaum sich auf der Bühne halten; es ist aber in seinen Fehlern typisch und insofern lehrreich. Der Dichter ist noch jung, seine Entwicklung nicht abgeschlossen; läßt er sich durch die Zurechtweisungen belehren, so kann wohl etwas von ihm erwartet werden. Bei ihm habe ich in besonderem Maße den Eindruck, daß es an dem nötigen Ernst und Fleiß fehlt. Die meisten der jungen osmanischen Talente müssen erst arbeiten lernen. Sie wissen noch nicht, daß „Kunst" von „können" kommt, und daß das „Können" auch vom Dichter nur in zähem Fleiße erworben wird. Eines der Mittel, es zu erwerben, ist: übersetzen; jeder junge Autor sollte neben unausgesetztem kritischem Studium der Weltliteratur diese Anpassung fremder Meisterwerke an seine Sprache üben. Wird davon auch nichts gedruckt oder aufgeführt, so wird solches Mühen ihm sehr bald seinen Segen zeigen.

Nachdem eine Anzahl Neuosmanischer Dichter nach Leben und Werken besprochen worden, galt es sie systematisch zu behandeln, d. h. ihren Werdegang und ihr Wesen im Zusammenhang mit anderen sozialen Erscheinungen darzustellen. Ist der Versuch solcher Synthese in den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen XXI (1918) S. 1—82 weit nicht so eindringend geworden, wie ich selbst es wünschte, so scheint mir doch auch hier der Abdruck nicht unnütz, weil die Methode, die mir als die erfolgreichste erscheint, hier ohne Hemmungen angewandt werden konnte. Dieser Syntheseversuch führt die soziographische Gliederung durch, die ich meinen Arbeiten zugrunde zu legen pflege, und gibt einige Neubeleuchtungen, die ich für fruchtbar halte (ich weise hin auf die Konstruktion des Zusammenhanges der

weile erwachsenen zahlreichen Nachträge zu geben; zugleich versuchte ich darin eine Synthese aus den etwas zusammenhanglosen Einzelnachrichten von MSOS I.

Das erste, 25 Vitae enthaltende Stück (MSOS I) wird bald durch reichere Darstellung verdrängt sein. Die Geschichte der Neuosmanischen Literatur wird geschrieben werden, und die von mir behandelten Personen werden dann schärfer hervortreten. Meine Mitteilungen möchte ich darum nicht für ersetzbar halten. Denn sie haben durch die Wiedergabe einer orientalischen Quelle mit Beleuchtung durch zahlreiche Zusätze und Anmerkungen einen selbständigen Wert: die Autoren erscheinen im Lichte der zeitgenössischen Volksgenossen, und die Vitae sind nicht, wie mehrfach ausgegeben wurde, lediglich Räucherpfannen, dargebracht von guten Freunden, sondern geben die Opinio der literarischen Kreise wieder. So entschloß ich mich der Aufforderung zur Buchausgabe Folge zu leisten und lege MSOS I hier vor mit Einarbeitung der Nachträge in MSOS III und des mannigfachen anderen Materials, das mittlerweile hinzugekommen ist, und aus dem ich hervorhebe die Arbeiten Otto Hachtmanns und die schöne Kadri-Studie Richard Hartmanns in *Welt des Islams* V S. 264.

Nicht verschweige ich, daß gegen die Auswahl der verzeichneten Dichter Einwand erhoben wurde. Es wurde mir beanstandet, daß ich Ali Dschanib [Nr. 23] aufgenommen, mit der Begründung, daß er „keine Rolle spiele". Gerade ein solcher Einwand erscheint mir am wenigsten beachtlich. Es ist in der türkischen Literatenwelt, wie es in anderen gewesen ist und zum Teil noch ist: es halten sich unbedeutende Geister auf einer hohen Stufe der Anerkennung, weil sie und ihr Gefolge das Lärmmachen verstehen, während der um die höchsten Werte Ringende ein unbeachtetes Dasein führt. Ali Dschanib hat auch äußerlich einen gewissen Erfolg errungen (er ist jetzt Professor an dem Höheren Lehrerseminar). Als Dichter ist er zurückgetreten. Die Welt erwartet von einem Manne, der einmal in den ersten Reihen der Kämpfenden gestanden, daß er in kürzeren Abständen mit neuen tönenden Erzeugnissen hervortrete. Nicht selten ist das Schweigen einzig die Folge des höchsten Anspruchs an die eigene Leistung, der es verschmäht mit Arbeiten hervorzutreten, die den Autor nicht befriedigen, in Wirklichkeit die der Tadler und Scheelseher weit überragen. Wer aus meinen Mitteilungen über Ali Dschanib nicht das Bild eines hochbedeutenden Dichters gewann, der lese die

Seiten, die Otto Hachtmann ihm im *Zwanzigsten Jahrhundert* widmete [30—33] (ich bemerke ausdrücklich, daß Hachtmann zu seiner tiefempfundenen Würdigung des Dichters unabhängig von mir gelangte). Bleiben ihm Leben und Dichterkraft erhalten, so wird sein Name einer der ersten der osmanischen Dichtung werden.

Ein anderes Beispiel, daß ich recht tat, einen jungen Autor (geboren 1891) aus der Sammlung New Sali Milli aufzunehmen, obwohl ich selbst gegenüber der das Lob etwas stark auftragenden Vita des Schulmannes Schehabeddin Suleiman die Kritik an einer mir banal erscheinenden Einzeläußerung nicht unterdrücken konnte, ist Chalid Fachri [Nr. 5]. Sein Drama *baiquš* „die Eule", das Anfang 1917 in Konstantinopel über die Bühne ging, ist von der Kritik nicht günstig aufgenommen worden, und es dürfte kaum sich auf der Bühne halten; es ist aber in seinen Fehlern typisch und insofern lehrreich. Der Dichter ist noch jung, seine Entwicklung nicht abgeschlossen; läßt er sich durch die Zurechtweisungen belehren, so kann wohl etwas von ihm erwartet werden. Bei ihm habe ich in besonderem Maße den Eindruck, daß es an dem nötigen Ernst und Fleiß fehlt. Die meisten der jungen osmanischen Talente müssen erst arbeiten lernen. Sie wissen noch nicht, daß „Kunst" von „können" kommt, und daß das „Können" auch vom Dichter nur in zähem Fleiße erworben wird. Eines der Mittel, es zu erwerben, ist: übersetzen; jeder junge Autor sollte neben unausgesetztem kritischem Studium der Weltliteratur diese Anpassung fremder Meisterwerke an seine Sprache üben. Wird davon auch nichts gedruckt oder aufgeführt, so wird solches Mühen ihm sehr bald seinen Segen zeigen.

Nachdem eine Anzahl Neuosmanischer Dichter nach Leben und Werken besprochen worden, galt es sie systematisch zu behandeln, d. h. ihren Werdegang und ihr Wesen im Zusammenhang mit anderen sozialen Erscheinungen darzustellen. Ist der Versuch solcher Synthese in den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen XXI (1918) S. 1—82 weit nicht so eindringend geworden, wie ich selbst es wünschte, so scheint mir doch auch hier der Abdruck nicht unnütz, weil die Methode, die mir als die erfolgreichste erscheint, hier ohne Hemmungen angewandt werden konnte. Dieser Syntheseversuch führt die soziographische Gliederung durch, die ich meinen Arbeiten zugrunde zu legen pflege, und gibt einige Neubeleuchtungen, die ich für fruchtbar halte (ich weise hin auf die Konstruktion des Zusammenhanges der

literarischen Entwicklung mit dem Krimkriege als Nahebringer französischen Denkens). Der Stoff brachte es mit sich, daß die soziographische Behandlung hier nicht so weitführend ist wie da, wo Familisches (Sippisches) und Wirtschaftliches in einer relativ vorurteilslosen Umwelt offen besprochen werden können. Aber der Weg ist gezeigt, und es ist hier ein Beispiel der Ausfüllung des soziographischen Rahmens gegeben. Die Kreuzungen der Gesellungmomente sind in diesem Versuche noch nicht in der Fülle nachgewiesen, wie die Wirklichkeit sie bietet: namentlich das Geistesleben und das Staatsleben in ihrem wichtigen Aufeinanderwirken sind noch zu vertiefen und es ist solchen Assoziationen wie der oben erwähnten (Literatur und Krimkrieg) noch energischer nachzugehen. In die Synthese ist auch die kurze Skizze „Die Literatur der neuen Türkei" eingearbeitet, die dem Katalog Harrassowitz Nr. 377 (1917) vorgesetzt ist. Die Ausgabe der *Synthese* soll diesem Hefte alsbald folgen.

Der Nachrichtenstelle der Kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel wird die Beschaffung der Photographien verdankt, nach denen die beigefügten Porträte hergestellt wurden.

Charlottenburg, den 1. Dezember 1918.

Martin Hartmann

Quellen.

1. *genǧ qalemler* „die jungen Federn". Über diese Zeitschrift berichtet mir Mustafa Nermi [S. 12] folgendes: „*genǧ qalemler* erschien zuerst in Monastir unter dem Namen *ḥüsün weši'ir*; in Nr. 1 war auf der ersten Seite ein Gedicht von mir: Louis Buchner [gemeint ist Ludwig Büchner, der einen großen Erfolg im Orient hatte]; es erschienen aber nur zwei oder drei Nummern in Monastir, dann übersiedelte die Zeitschrift nach Salonik, zunächst unter dem alten Namen; nach fünf oder sechs Nummern wurde der Name geändert in *genǧ qalemler*; als Redakteur zeichnete H. [Husain] Husni. Mit Annahme des neuen Namens trat eine Reform ein, indem das Programm fester formuliert wurde; als wichtige Mitarbeiter kamen hinzu Zija Gök Alp, der unter dem Namen Tewfik Sedad [*tewfiq sedād*] schrieb, und Ali Dschanib [*'alī ǧānib*], jetzt Professor der Literatur am Gelenbewi-Gymnasium in Stambul; nach weiteren fünf Nummern wurde auf Veranlassung Zijas, der ein vorzüglicher Organisator ist, das Programm weiter ausgestaltet, d. h. es wurden die Beiträge nach bestimmten Gruppen geordnet, schärfer als es bei den meisten modernen türkischen Zeitschriften der Fall ist. In dieser neuen Gestalt übernahm Ali Dschanib die Redaktion: die erste Nummer nach der zweiten Reform enthielt den großen epochemachenden Artikel Ömer Seifüddins über die Schaffung einer neuen Sprache, der einen wahren Sturm hervorrief. Ich lieferte der Zeitschrift regelmäßig Besprechungen von den neuesten französischen Werken über Philosophie und Soziologie; zur Sprachfrage nahm ich das Wort in einem großen, eine ganze Nummer füllenden Artikel, den ich 1912 aus Paris einsandte, und in dem ich mich besonders gegen Köprülüzade Mehmed Fuad und Jakub Kadri [*ja'qūb qadrī*] wandte; Kadri hatte sich in der Zeitschrift *rebāb* in scharfer Weise gegen Ömer Seifüddin geäußert; ich erkenne übrigens die ausgezeichneten literarischen Qualitäten Kadris voll an". Soweit Nermi. Einem Buchhändler in Stambul gelang es, von *genǧ qalemler* den größten Teil für mich zu finden. Ich besitze: *ḥüsün weši'ir* Nr. 5 vom 1. 8. 1326/14. 8. 1910. — *genǧ qalemler* Nr. 1 ohne Datum. Nr. 2 vom 25. 12. [1326]/7. 1. 1911. Nr. 4 vom 14. 1. 1326/27. 1. 1911. Nr. 5 vom 31. 1. 1326/13. 2. 1911. Nr. 6 vom 29. 6 1327/12. 7. 1911. Nr. 7 vom 27. 7. 1327/9. 8. 1911. Nr. 8 vom 10. 8. 1327/23. 8. 1911. Nr. 9 vom 4. 9. 1327/17. 9. 1911. Nr. 10 vom 1. 10. 1327/14. 10. 1911. Nr. 11 vom 23. 10. 1327/5. 11. 1911. Nr. 12 vom 18. 11. 1327/1. 12. 1911. Nr. 14 vom 13. 1. 1327/26. 1. 1912. Nr. 15 vom 1. 2. 1327/14. 2. 1912. Nr. 16 vom 16. 2. 1327/1. 3. 1912. Nr. 20 vom 27. 4. 1328/10. 5. 1912. Nr. 21 vom 16. 5. 1328/29. 5. 1912. Nr. 22 vom 6. 6. 1328/19. 6. 1912. Nr. 23 vom 19. 6. 1328/2. 7. 1912. Nr. 24/25 vom 10. 7. 1328/23. 7. 1912, Extranummer zur Erinnerung an den 10. Juli 1324. Nr. 26 vom 24. 8. 1328/6. 9. 1912. Nr. 27 vom 2. 10. 1328/15. 10. 1912. Diese ganz unregelmäßig hingeworfenen Äußerungen der *jeni lisanǧiler* „Neusprachler" sind kennzeichnend für die Gärungszeit. Freilich haben die Gegner recht, daß diese Reformer sich allzusehr an das Äußere hielten und daß die mit so viel Lärm empfohlene Neuerung an ihnen selbst nicht scharf genug in Erscheinung trat. Es sind in der Tat auch Sprachphilister vom alten Schlage, die da zu Worte kommen. Unerfreulich ist, daß persönliche Polemik, die nicht gerade durch Witz ausgezeichnet ist, einen breiten Raum einnimmt. Nicht wenige der Stücke, die in der Literatur Bedeutung gewannen (und mit Recht, weil in ihnen ein neuer Geist weht), erschienen hier zuerst, wie „Die Straßenlaterne" Ali Dschanibs (Nr. 23). Die jungen Kämpfer erscheinen meist auch im Bilde.

2. *new sāli millī 1330* „Neues Nationales Jahrbuch auf 1330" [beg. 14. 3. 1914], gesammelt und zusammengestellt von T. Z., herausgegeben von der Buchhandlung für

Lektüre und nützliche Werke. Konstantinopel, Druckerei Artin Asadurian und Söhne, 586 S. Ein sehr verdienstliches Unternehmen. Dem Armenier, der das Buch herausgab, gelang es, von einer großen Anzahl hervorragender Männer und Frauen Beiträge zu erhalten. Die ersten 331 Seiten gehören der schönen Literatur. Dann folgen Männer des tätigen Lebens, Künstler, Spezialisten für Gymnastik und Körperpflege, Pädagogen, Männer von Heer und Flotte, hier auch im Bilde die energische und sympathische Fliegerin Bilkis Schewket Hanum (S. 436 ff.), zum Schluß einige literarische Nachzügler (S. 456—480), endlich eine Anzahl Mitglieder des Parlaments (S. 481—502), verschiedene Abhandlungen und Anzeigen, Karikaturen, die Redaktionen verschiedener Zeitschriften mit Porträten, Kalender. Von jedem Autor ist das Bild gegeben mit einer Unterschrift von seiner Hand, die zuweilen einen Teil der „Probe" bildet, dann eine Vita, anonym oder von hervorragendem Autor, dann eine oder mehrere Proben. Die Sammlung ist nicht vollständig; sie gibt immerhin ein Bild von den Hauptströmungen. Die von Ömer Seifüddin verfaßte Vita des Dichters Ali Dschanib ist eine Darstellung der jüngsten Entwicklung, die zwar nicht systematisch ist, aber doch die großen Züge erkennen läßt. — Siglum: NSM.

3. *büjük duǧghu* „Großes Empfinden", Halbmonatsschrift (nicht mehr erscheinend), brachte in einem, die Nummern 10—13 (S. 145—224, Nr. 10 vom 10. 7. 1329 [23. 7. 1913]) enthaltenden Sonderhefte Bild und Probe von 29 osmanischen Modernen. — Siglum: *Büjük.*

4. Zeitungen und Zeitschriften; sie wurden von den „Dichtern" berannt, die ihre Geisteskinder möglichst schnell herausbringen wollten, und wandten sich an Berühmtere, um interessant zu sein. Die Tradition der unzweifelhaft Regsten und Rührigsten, wie sie sich im Türk Derneji, dem Organ der gleichnamigen Gesellschaft, äußerte, übernahm der besser geleitete und auf festerer Basis stehende Türk Jurdu (man sagt, daß die bedeutenden Mittel, die sein Betrieb erfordert, aus dem Geschenke einer patriotischen Dame stammen): keine Nummer ohne eine poetische Äußerung. Selbst der die ganz strenge islamische Richtung vertretende Sebīl ürrešād opfert der Muse, freilich ausschließlich durch den Mund seines Hausdichters und Chefredakteurs Mehmed Akif [*ʿākif*]. Auch die der gemäßigten Theologenschule angehörige Zeitschrift Islam Medschmuʿasy bringt Gedichte, von ihrem spiritus rector Zija Gök Alp wie von anderen (vgl. unter Aka Gündüz [Nr. 26]). An literarischem Interesse überragte die Tagesblätter weit Turan, das Organ der extremnationalen Partei, das Zija Gök Alp, Ömer Seifüddin, Jusuf Zija zu seinen Mitarbeitern zählte. Es hörte mit Nr. 1460 vom 19. November 1915 plötzlich zu erscheinen auf, angeblich aus Papiermangel, vermutlich aus Mangel an Nachfrage: das Stambuler Publikum regt sich gern einmal an Extravagantem auf, ist aber für die Durchführung einer neuen Idee nicht zu haben. Auch kam der von dem Blatte vertretene extreme Turanismus außer Mode.

5. Von türkischen Literaturgeschichten ist nur zu nennen Schehabeddin Sulaimans *tārīchi edebīǰāti ʿoṭmānīje* (Stambul 1328 [1912]), auf 378 Seiten die ganze Literaturgeschichte bis hinunter zu Dschelal Sahir behandelnd. Es war ein großer Wurf, und er ist im ganzen gelungen. Die Neueren sind mit Liebe und mit Verständnis behandelt. Es ist hier gelegentlich auf Schehabeddin Sulaimans Ausführungen Bezug genommen. Über ihn selbst siehe hier Nr. 9. — Für die ältere Literatur (bis etwa 1130/1718) liegt vor Köprülü und Schehabeddin Sulaiman, *jeni osmanly tārīchi edebīǰāty* Bd I, Stambul 1332/1916.

6. Besondere Belehrung und Anregung verdanke ich türkischen Männern von geistiger Bedeutung, die die Güte hatten, Probleme der modernen Entwicklung mit mir durchzusprechen. An erster Stelle nenne ich den Juli 1918 verstorbenen Ibrahim Hakki Pascha, der mit einer tiefen und ausgedehnten, aus einer kongenialen Veranlagung entspringenden Kenntnis der osmanischen Poesie ein entschiedenes Urteil über die Werte verbindet, die in ihr miteinander ringen, an zweiter Mustafa Nermi, aus dessen Leben ich hier die Hauptdaten nach eigener Darstellung mitteile:

„Ich bin am 8. Oktober 1890 in Köprülü-Welesch (Mazedonien) geboren. Mein Vater und meine Mutter sind Türken. Ich besuchte die Mittelschule in meiner Vaterstadt; schon

damals schrieb ich für die Zeitschrift „Bagtsche" in Salonik Übersetzungen aus dem Französischen. Nach Absolvierung der Mittelschule ging ich nach Üsküb und trat in das Gymnasium ein. Ich war arm, man nahm mich kostenlos auf. Am meisten beschäftigte ich mich mit Französisch, Literatur und Naturwissenschaften. Das Französische öffnete mir einen weiten und leuchtenden Horizont. Bei Lesung von Lamartines und Mussets Dichtungen ergriff mich immer leidenschaftlichste Bewegung. Zugleich zeigte mir das Leben die herzlichsten Empfindungen; nur konnte ich diese ganz und gar nicht finden in dem mühseligen Stil der damaligen türkischen Dichter. Dieser konnte die Weite des Schauplatzes, der von Frühling, Schmetterlingen und darüber wehenden duftigen Winden angefüllt war, nicht fassen, sondern lebte in einem dürftigen, kranken Rahmen. Lamartine war nicht so: der sprach so, daß ich verstand, empfand. War das nicht auch bei uns möglich? Einige seiner Dichtungen übersetzte ich ins Türkische nach einer mir eigentümlichen Art; ich übersetzte sie in unser Türkisch, mit unseren rhythmischen Worten. Ich zeigte die Stücke meinem Literaturlehrer und sie gefielen ihm. „Nur", sagte er, „mit dieser deiner Art wirst du die Kritik herausfordern." So war es auch tatsächlich. Von den führenden Dichtern erhielt ich briefliche Kritiken; einige machten mir persönlich Einwände. Aber mein Mut wurde nicht gebrochen. Ich konnte meine Gedichte nicht publizieren. Durch einen Erlaß Abdulhamids war die Literatur unterbunden; nur einfache Übersetzungen, gewöhnliche Artikel ohne Wert, fachliche Erörterungen konnten gedruckt werden. Poesie war ganz und gar verboten, nur Kassiden zum Thronbesteigungsfest und zum Geburtstag durften geschrieben werden; so eng war das Feld der Literatur. In dem Gymnasium blieb ich drei Jahre. In dieser Zeit schrieb ich Gedichte für das in Üsküb erscheinende Wochenblatt „Kossowa". Einen Teil meiner Gedichte ließen die Lehrer von den Kindern der Unterklassen auswendig lernen. Damals las ich Voltaire, Rousseau und französische Klassiker. Dieses Studium weckte in meinem Geistesleben eine neue Eigenheit. Die sich mit Literatur Beschäftigenden begannen mich zu beachten. Darunter waren hohe Beamte und Paschas. Ich hoffte, daß ich durch deren Hilfe zu dem hohen Studium würde gelangen können. Der Vermögensstand meines Vaters ließ das nicht zu. Die Ferien befand ich mich in Köprülü; eines Tages erhielt ich einen Brief von dem Direktor der Schule: „es wird eine Preisverteilung stattfinden, mach' ein Gedicht darauf, aber mit viel Sorgfalt; du sollst es selbst während der Feierlichkeit vorlesen". Ich bereitete das gewünschte Gedicht vor. Nach meiner Rückkehr zum Gymnasium fand die Feier statt. Der Wali von Mazedonien Husein Hilmi Pascha, der Wali von Kossowa Mahmud Schewket Pascha, sämtliche Konsuln, die großen Professoren waren dort anwesend. Ich verlas mein Gedicht. Mahmud Schewket Pascha ließ mich zu sich rufen und feuerte mich sehr an. Beide Paschas ließen sich ein Exemplar meines Gedichtes geben und versprachen, mein Studium mit ganzer Kraft fördern zu wollen. Nach Beendigung des Gymnasiums kehrte ich nach Köprülü zurück. Damals wurde in der Stadt ganz im geheimen eine Propaganda gegen Abdulhamid getrieben. Es war wenige Tage vor der Revolution. Was ich gegen den Sultan geschrieben hatte, las man mit großer Erregung in den Kaffeehäusern. Der damalige Kaimmakam Münif Bej ließ mich rufen. Er verlangte von mir die Gedichte, die ich gemacht hatte; ich gab sie ihm. „Aber", sagte er, „das ist ja gegen den Sultan, das ist für dich sehr gefährlich." „Mag sein," sagte ich, „ich denke so." Er schätzte mich, und er empfahl meine Aufnahme in die Gesellschaft für Einheit und Fortschritt. Einige Tage darauf fand die Revolution statt (10./23. Juli 1908). Sehr viele neue Zeitungen wurden gegründet. Nun konnte ich mir mit der Feder mein Brot verdienen. Ich ging nach Salonik und ließ mich in die juristische Fakultät einschreiben. Meine Absicht war, den Mechanismus, der die türkische Gesellschaft leitet, in der Nähe zu sehen. Das Rechtsstudium betrachtete ich als eine Einführung in das Studium der Soziologie. Ich wurde Schriftleiter der Zeitung „Kadyn". Nachdem ich dort eine Weile gearbeitet hatte, kehrte ich nach Köprülü zurück. Es trat die Notwendigkeit hervor, die Schulen zu reformieren. Der Zweig des Komitees in Köprülü legte diese Aufgabe in meine Hand und machte mich zum Inspektor für sämtliche Schulen. Drei Monate arbeitete

ich dort. In meiner Aufgabe war ich erfolgreich. Die Zentrale des Komitees berief mich nach Salonik und ernannte mich zum Lehrer für Französisch und Stil an dem dortigen Gymnasium des Komitees. Nun wurde ich bekannt mit den Gelehrten und den großen Redakteuren, und ich begann, mit ihnen zusammen zu arbeiten. Einen Monat lang schrieb ich die Leitartikel für die Zeitung „Wazife". Auch die anderen Zeitungen, „Jeni Asyr", „Zeman", „Rumeli", die Arbeiterzeitung, „Bagtsche", „Muhiti Mesa'i", „Felsefe Medschmu'asy", „Kadyn", „Teswiri Efkiar", „Hüsün weschi'ir", „Gendsch Kalemler" u. a. brachten viele Gedichte und Artikel von mir. Ich war zugleich der Korrespondent der Stambuler Zeitung „Sa'ika'i Hurrijet" in Salonik. Während dieser Zeit war ich auch Lehrer für den Stil an der von Midhat Pascha in Salonik gegründeten Gewerbeschule."

7. Eine Mischarbeit ist Edmond Fazy et Abdul-Halim Memdouh, *Anthologie de l'amour turc.* Paris, Soc. du Mercure de France, 1905, 284 S.; unerfreulich; so dringt man nicht in das Wesen der Dinge und führt nicht ein. Es sind eine Anzahl amüsanter Einzelheiten darin, aber gerade das fehlt, worauf in dieser Sammlung von Material Wert gelegt ist: die Feststellung von entwicklungsgeschichtlich bedeutsamen Tatsachen. Fazy, den ich 1899 in Paris sah, und der um 1910 starb, rang in der aufreibenden Tagesarbeit an der „République Française" um höhere Werte: er las in den knappen Mußestunden Apulejus und Tertullian; sein Herz gehörte dem Orient, den er als Lehrer im Hause eines ägyptischen Prinzen einigermaßen kennen gelernt hatte. Er besaß eine scharfe Beobachtung, und sein *„Les Turcs d'aujourd'hui"* (2. Aufl., Paris, Ollendorf 1898) machte Aufsehen durch die ungeschminkte Darstellung der großen Leute von damals. Der Verkehr mit ihm war Gift für den strebsamen, lernbegierigen jungen Abdulhalim Memduh, der in eine harte Schule hätte gehen müssen. So verzettelte sich sein schönes Talent. Die „Anthologie" war ein verfehltes Unternehmen: mit den Bruchstücken, die da geboten wurden, ist eine Einsicht in die Entwicklung nicht zu gewinnen. Der Franzose, der seinen Namen darauf setzte, hat sie sicher nicht besessen; er und seine Leser kamen kaum darüber hinaus, all das „très curieux" zu finden. Ob wirklich Abdulhalim Memduh die Entwicklung übersah? Ich bezweifle es. Schon deshalb, weil er zu sehr französiert war.

8. Von Europäern bin ich verbunden, außer Gibb, dessen Urteil über die Neueren mir nicht immer begründet scheint, Paul Horn, der sich mit Selbstverleugnung in ein Gebiet stürzte, das seinen Studien ferner lag. Seine *Geschichte der türkischen Moderne* (Leipzig, Amelang, 1902, 74 S.) ist eine wackere Arbeit, das Ergebnis eines unermüdlichen Sammelfleißes und des ernsten Ringens um Zusammenhang und Entwicklung. Es ist erstaunlich, wieviel Material in diesem Buche verwertet ist. Schiefurteile sind freilich nicht selten: der „Feuergeist" Nadschi (S. 41 ff.) ist verkannt: die Kenner der Literatur und der Strömungen unter den heutigen Türken haben sicher recht, ihn als den Vater einer gefährlichen literarischen Reaktion zu geißeln; er arbeitete den schönen Anfängen zu einer Neubildung auf völlig neuer Grundlage entgegen durch die Propaganda, die er in theoretischen Ausführungen und durch seine Arbeiten für das Verharren bei der alten Schule mit ihrer Ziersprache und ihren komplizierten Gedichtformen übte. Horn weiß auch nichts von der Bedeutung, die die „Schulen" hatten: Gewiß, entscheidend für die Entwicklung waren immer die einzelnen Großen, die neue Gedanken und neue Formen in ihren Werken brachten; aber als Schrittmacher, als Nachahmer und damit Vulgarisierer sind die Kleineren, die in den literarischen Gesellschaften wirkten, nicht unwichtig. Diese Gesellschaften sind die Exponenten von Strömungen, die sie meist selbst schaffen. Das Biographische tritt völlig zurück: es fehlen Horn dafür wohl die Unterlagen; zwar ist die Zahl der S. 5 aufgezählten Arbeiten zur neueren Literatur nicht gering (d'Agostino, Thalasso, Kúnos, Horn [über die Moderne in Münch. Allg. Zeitung], Oestrup, Gibb [1, 132—136], Schrader, Foy; Arakels Katalog, Ebüzzija Tewfiks Anthologie), aber das unentbehrliche Material über den Lebensgang ist nicht darin zu finden. Der Rahmen des New Sali Milli tritt in seiner Bedeutung als Grundlage dabei glänzend hervor. Es fehlt Horn auch die persönliche Vertrautheit mit dieser Welt, die übrigens nicht in einigen gelegentlichen

Sprechübungen mit Türken erworben wird, sondern das Ergebnis jahrelangen liebevollen Einlebens ist. Wie konnte Horn die ragende Gestalt Dschenab Schehabeddins unbekannt bleiben, dessen Name in dem Munde aller ist, die an dem geistigen Leben der Nation teilnehmen!

9. Besonders reiche Anregungen und Belehrungen verdanke ich Otto Hachtmann (Dessau), der seine knappen Mußestunden als Gymnasiallehrer ganz dem Einarbeiten in das moderne Osmanisch und seine Literaturblüten gewidmet hat. In kurzer Zeit orientierte er sich. Sein feines Gefühl für die psychologischen Vorgänge, die gewisse Übergänge in den Denk-Sprach-Formen bedingen, ließ ihn schnell die Menge der sprachlichen Erscheinungen sichtend ordnen und die wesentlichen Gruppen scheiden. Für die Bewertung der literarischen Erzeugnisse kommt ihm eine gediegene Kenntnis der in ihrer Wirkung auf die Türkische Moderne bedeutenden französischen Literatur zu statten. Das Problem dieser Abhängigkeit und der Reaktion dagegen wird zu lösen versucht in der Einleitung zum *Zwanzigsten Jahrhundert* und in *Europäische Kultureinflüsse* (siehe unten). Mit diesem Pfunde wucherte er, und unermüdlich las er Türkische Texte, bildete sich ein Urteil über die Persönlichkeiten, übersetzte kennzeichnende Stücke von ihnen und entwarf ihr Lebendsbild (so das sehr gelungene von Mehmed Emin in Lit. Zbl., Beil. „Die schöne Lit." Jg. 16 Nr. 22). Ein besonderes Verdienst erwarb sich Hachtmann durch die beiden Arbeiten, die sich eng berühren mit diesen Mitteilungen aus der Neuosmanischen Literatur: *„Die Türkische Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts"* (Leipzig, Amelang, 1916; 64 S.) und *„Die neuere und neueste Türkische Literatur. Eine Einleitung zu ihrem Studium"* in *„Die Welt des Islams"* V (1917), S. 57—77. Die letzte Arbeit ist eine systematische Bibliographie, die von einer bibliographischen Übersicht (III und IV wären besser vereinigt; zu I ist nachzutragen: Köprülüzade Mehmed Fu'ad und Schehabeddin Süleiman, *jeni osmanly tārīchi edebijāty.* Bd. I. Stambul 1332 [1916]) begleitet ist. In dem *„Zwanzigsten Jahrhundert"* sind behandelt: Dschenab Schehabeddin, Mehmed Re'uf, Hüsein Dschahid, Fa'ik Aali, Ja'kub Kadri, Mehmed Aakif, Dschelal Sahir, Ali Dschanib, Ahmed Hikmet, Halide Edib Hanum, Aka Gündüz, Mehmed Emin, Zija Gök Alp. Hachtmann teilt mit mir nicht weniger als sechs von meinen fünfundzwanzig Dichtern. Wir arbeiteten völlig unabhängig voneinander. Es ist mir eine besondere Freude, festzustellen, daß wir dabei, rein aus eigenem Urteil heraus, zu sich deckenden Ergebnissen gekommen sind, wie das besonders scharf hervortritt bei unserer Würdigung des in seiner Heimat verkannten, absichtlich totgeschwiegenen Ali Dschanib. Hachtmann war bei Auswahl und Zusammenstellung geleitet von der Stellung der Neueren zum „Turanismus", und eine Reihe ist in dieser Hinsicht gleichsam gestaffelt bis zum Gipfel der Turanbewegung, Zija Gök Alp — ein interessanter Versuch, wenn auch Nähe und Ferne gegenüber diesem Ziel sich hier schwer abschätzen lassen. Kühne Konstruktionen enthält Hachtmanns *Europäische Kultureinflüsse in der Türkei — Ein literärgeschichtlicher Versuch — mit einem Vorwort von Prof. Dr. H. Grimme,* Berlin 1918, 30 S. [auch u. d. T. Urkunden und Untersuchungen zur Geistesentwicklung des heutigen Orients Heft 2]: die Absicht bei dem französischen Import richtete sich auf die politischen Ideen, weil sich „der Parlamentarismus nicht auf orientalischer Grundlage herstellen ließ ... Gewiß hat dann die nähere Bekanntschaft mit französischer Literatur auch weitere Kreise gezogen und zu zahlreichen Übersetzungen auch nichtpolitischer Werke geführt". Die Hervorhebung des politischen Interesses ist sicherlich berechtigt, aber das Hauptmotiv der ersten Vermittler war sicherlich das Bestaunen der formvollendeten und zugleich gedankenreichen großen Franzosen, mit denen näher sich bekannt zu machen die durch den Krimkriegbund geschaffene Lage Anlaß und Gelegenheit bot. Schinasi, der doch wohl mit Recht als der Beginner der Vermittlung angesehen wird, dachte bei seinen Übersetzungen kaum an Import des Parlamentarismus.

10. Nicht ohne Widerstreben nenne ich meine *„Unpolitischen Briefe aus der Türkei"* (*Der Islamische Orient*, Band III, Leipzig, Rud. Haupt 1910, 262 S.; Siglum: *Briefe).* Mir sind die Mängel des Buches wohlbekannt. Es ist mir selbst für diese Arbeit nützlich

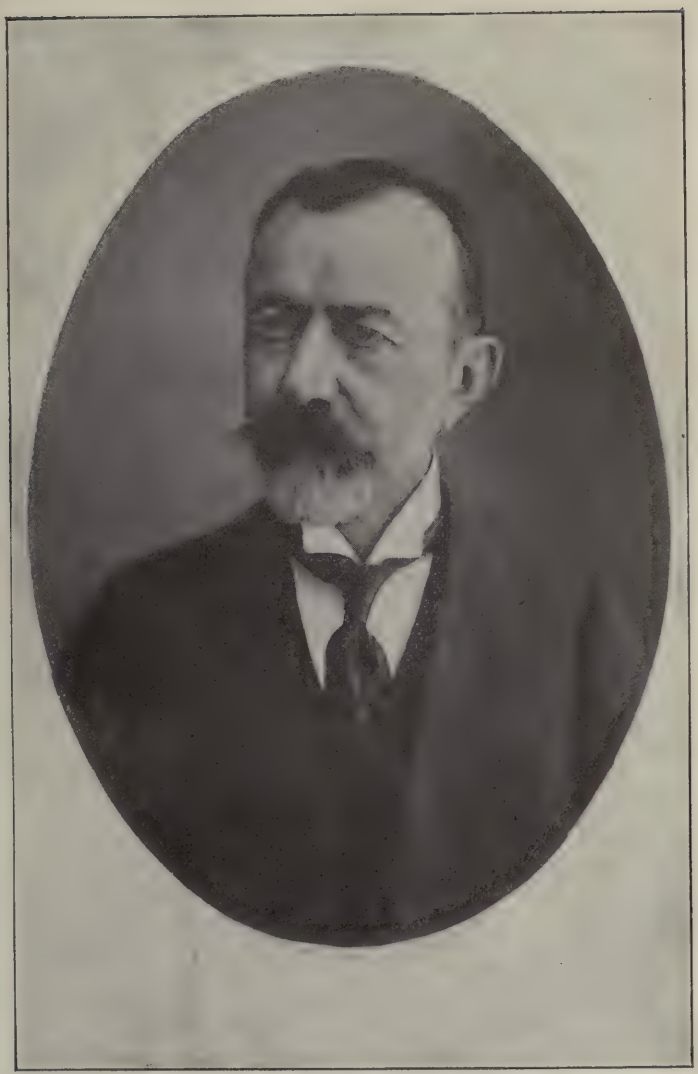
gewesen, und ich bitte darauf hinweisen zu dürfen, daß das Buch eine große Menge Einzelnotizen zur neueren Geschichte der Türkei enthält. Diese Arbeit ist vielfach verkannt worden: sie ist als eine dem Türkenvolke feindliche angesehen worden. Von einer Feindschaft gegen die Türken habe ich nie etwas empfunden. Die letzten Worte der Vorrede zeigen meine tiefe Sympathie. Über die zwei Aufsätze zur neueren Osmanischen Dichtung in den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen XIX (1916) und XXI (1918) siehe das Vorwort.

Die zahlreichen und intensiven Beziehungen zu den Osmanen während der Kriegsjahre ließen die Literatur über das türkische Leben, auch das Geistesleben, bei uns gewaltig anschwellen. Das ist erfreulich. Es ist aber Vorsicht geboten mit allen Arbeiten, die nicht auf einer gründlichen Kenntnis der Sprache dieser Literatur beruhen. Die Freude an dem arabisch-persischen Klingklang wird nicht sobald aussterben, und es ist verkehrt zu glauben, daß alles, was heute noch in der Ziersprache geschrieben wird, literarisch wertlos und gedanklich unbedeutend sei. Es ist eine uns unsympathische, lächerlich erscheinende Form, aber auch bessere Geister leben heute noch in diesen Formen. Mit der Bedeutung dieser Formen bitte ich es zu entschuldigen, wenn z. B. den Versen regelmäßig das Versmaß beigesetzt ist, auch sonst sich manches findet, was pedantisch scheinen könnte.

In der Umschrift der Namen schloß ich mich, soweit mir Feststellung möglich war, an das „Stambul-Türkisch" an. Das gilt heute den Türken als ein fester Begriff mit normierten phonetischen, grammatischen und sprachschatzigen Werten. Die Fanatiker des „Stambul-Türkisch" wissen nicht, daß es eine Sprechsprache „festen" Charakters noch viel weniger gibt als eine solche Schriftsprache: hier frißt die Mode, das Örf, jeden Tag an dem Bestehenden und leise, kaum merklich, wandelt sich alles. Doch sei zugegeben, daß von der Mittelklasse, die korrekt zu sprechen sich müht, eine Sprache als das Ideal betrachtet wird, die man als „Stambul-Türkisch" deshalb bezeichnen darf, weil sie nur bei den Leuten Stambuls als von Kind an geübt, ohne Zwang gesprochen zu finden ist.

Zur Sicherung des Schriftbestandes habe ich meist die Umschrift der Namen in leicht erkennbarer Weise hinzugefügt. In diesen Dingen ist dem Verhalten ein weiter Spielraum zu lassen: das Vorhalten von „Ungenauigkeiten", die nicht selten beabsichtigte Inkonsequenzen sind, zeigt einen kleinlichen Geist.

1
16



Abdulhakk Hamid

1. Abdulhakk Hamid [*'abdulḥaqq ḥāmid*],

„geboren 24. Januar 1267 [6. Februar 1852] in Bebek im Hause seines Großvaters Abdulhakk Molla; sein Vater Chairullah, Präsident des Endschumeni Danisch und Inspektor der Ärzteschule, Verfasser historischer Werke, war vielfach in wichtigen Staatsstellungen (Gesandter in Teheran). Hamid erhielt den ersten Unterricht in der einheimischen und in der französischen Schule von Bebek; mit 10 Jahren kam er nach Paris, wo er das Hortus-Collège zwei Jahre besuchte und bei dem späteren Präsidenten des Unterrichtsrates Selim Sabit [*tābit*] und bei Beha'uddin Arabisch und Persisch lernte; 13 Jahre alt kam er mit seinem Vater, dem Gesandten, nach Teheran; als Gesandtschaftssekretär, Konsul, Botschaftsrat, Geschäftsträger und schließlich Gesandter war er in Paris, Poti, Volo, Bombay, London, Haag, Brüssel tätig; des Französischen und Englischen vollkommen mächtig, studierte er die Meisterwerke dieser Literaturen; am liebsten lebte er in London, wo er auch einige seiner besten Sachen schrieb (Finton, Ilchan). In den letzten Jahren kehrte er nach Stambul zurück und wurde zum Senator ernannt. 1288 [1873] heiratete er Fatma aus der Familie Pirizade [*pīrīzāde*][1] in Adrianopel; von ihr hatte er Husain Hamid und Hamide Nasib [*ḥāmide nasīb*]. Die Gattin starb auf der Rückkehr aus Indien und ist in Beirut begraben; ihr ist das Gedicht *maqber* „Das Grab" gewidmet. Bis auf Hamid bewegte sich die türkische Dichtung in den engen Grenzen von Kaside und Ghazel; er führte die neuesten Dichtformen des Westens ein; in den Metren brachte er ganz neue Muster auf; zugleich belebte er die alte, vergessene Silbenzählung[2], wenn auch mit einigen kleinen Mängeln, und schuf

[1] Familie Pirizade: der von mir am 6. Oktober 1909 besuchte Scheichülislam Sahib Molla gehört dieser Familie an (*Briefe* S. 166). Sein berühmter Vorfahr, der die in Stambul gedruckte türkische Übersetzung der Muqaddima des Ibn Chaldun anfertigte, ist der Scheichülislam Mohammed Sahib Effendi [Sahib ist also der Zweigfamilienname], geb. in Stambul 1085 [beg. 7. 4. 1674], gest. 1162 [beg. 22. 12. 1748] (ausführliche Vita Sami S. 1586 f.).

[2] Es ist ein Verdienst Dschelal Sahirs, der hier spricht, daß er der Wahrheit die Ehre gegeben und Abdulhakk Hamid den Ruhm der Wiederbelebung der Silbenzählung gesichert hat. Man hat das zu trüben gesucht und Mehmed Emin als den Neuerer hingestellt (vgl. S. 104 Anm. 1). Mehmed Emins Verdienst ist weit größer: er hat den Bann der Ziersprache gebrochen in der Poesie; auch das darf wohl gesagt werden, daß seine Gedichte durch ihre ungeheure Verbreitung das Silbenversmaß auch den Starren als höchst wirksam erwiesen.

darin zwei große Werke[1]. Diese von ihm hinsichtlich der Form herbeigeführte Umwälzung kann man aus den Proben in seinen eigenen verschiedenen Gedichtsammlungen ersehen. Wie *dīwānelik-lerim* „Meine Tollheiten“ und *ṣaḥrā* „Das Land“ von solchen neuen Momenten voll sind, so haben seine andern Gedichte und Dramen in Versen nur im Schatten der in der Kunstpoesie von ihm herbeigeführten Neuerung Leben gewonnen. Sein erstes Werk war *māğerāji ʿašq*, ein Drama, geschrieben im Alter von 20 Jahren; dann folgten die Dramen in Prosa *ṣabr weṭebāt* „Geduld und Festigkeit“, *iċlī qyz* „Die Innerliche“, *duchteri hindū* „Das Indermädchen“, *ṭāriq* „Tariq“ [der Eroberer]; ferner Finton, halb Prosa halb Verse; *māğerāji ʿašq* und *ṣabr weṭebāt* enthalten soziale Lehren [Horn S. 34, findet *māğerāji ʿašq* dürftig: „der Doktrinarismus, daß jedes literarische Werk auch erzieherisch wirken müsse, wird so weit getrieben, daß am Schlusse die einzelnen Personen von dem Vornehmsten im Stücke, dem Fürsten, je nach ihrem Verhalten ihre Zensur erhalten und selbst ihre Empfindungen über den Verlauf der Ereignisse analysieren“; *ṣabr weṭebāt* zeigt nach Horn „einen bedeutenden Fortschritt“]; *iċlī qyz* ist eine Komödie, die eine lokale Färbung hat und die Sitten kritisieren will; *duchteri hindū* will die Scheußlichkeiten der Briten darstellen; *ṭāriq* gibt die Gedanken des Dichters getreuer wieder und ist hinsichtlich der Anordnung das gelungenste Werk; es ist das wichtigste seiner Prosastücke. „*Finton*“ ist eine gewaltige Tragödie im Stile Shakespeares; aus den Worten aller Personen strömt ein nervöser Hauch, der den Menschen mit seltsamer Erregung schüttelt. Zu den Dramen in Versen gehört *ešber* „Eschber“, das Beziehungen Alexanders zu einem Könige von Indien behandelt; hier wendet sich Hamid von Shakespeare ab und Corneille zu; ebenso bedeutend ist *tezer*, aus der Zeit Abdurrahmans III. in Spanien. *nesteren* „Nesteren“ ist in Silbenzählung geschrieben; es übertrifft die anderen Dramen an Wert. Die Sachen sind sämtlich in Teilen oder vollständig auf türkischen Bühnen aufgeführt worden, wenn auch nicht mit großem Erfolge. Ein glänzend geschriebenes und durch Wechsel der Versmaße und Reime ausgezeichnetes Drama ist die Tragödie *ilchān* „Ilchan“; sie ist noch nicht aufgeführt, ebenso wie das schon früher verfaßte, aber wegen der Zensur nicht herausgegebene Drama „Liberté“ in Silbenzählung. Von anderen Werken Hamids seien genannt die Gedichte *naẓīfe* „Nazife“, *ölü*

[1] Gemeint sind *Nesteren* und *Liberté*, siehe unten.

„Der Tote", *ḥağle* „Das Brautgemach"; ferner *bir sefilenin ḥasbiḥāly* „Der Herzensergu ß einer Unglücklichen", eine analysierende Erzählung, die die innersten Winkel eines kranken Geistes untersucht; *maqber* „Das Grab" ist, in seiner Vertiefung durch die Totenklage des Dichters, so einfach im Gedanken geworden, daß es nicht mehr zu verstehen ist." Soweit der Auszug aus der Vita von Dschelal Sahir [siehe Nr. 21] NSM S. 80—82. Weit eingehender ist die Charakteristik des Dichters bei Horn S. 34—37 (Auszug): „Hamid begann mit Theaterstücken, wichtiger ist aber seine Lyrik; sein erstes Drama in Prosa *mağerāji 'ašq* (1873) tritt gegen Kemals frühestes Stück aus dem gleichen Jahre („Ein unglückliches Kind") in den Hintergrund; [über den doktrinären Charakter siehe schon oben, auch über den Fortschritt in *ṣabr weṭebāt* (1874); es werden besprochen *iḉli qyz, duchteri hindū, ṭāriq, ešber, tezer*], *ešber* und *tezer* sind eine ganz neue Gattung, nämlich gereimte Trauerspiele nach dem Vorbilde der französischen Tragödie, in Versmaßen; weitere gleichartige Dramen sind „Sardanapal", „Liberté", „Die Courtisane" (*qaḥbe*), „Leidenschaft" (*ǧarām*); Hamid hüllte die neue Weise Schinasis auch in ein neues, europäisches Gewand; schon in *„Das Indermädchen"* (1875) hat er solche fremdartige Form; das wurde aber nicht verstanden und nicht beachtet; in „Das Land" (*ṣaḥrā*, 1879) kehren die neuen Formen wieder, wenn auch nur in einer geringen Anzahl von Gedichten unter vielen anderen, und jetzt drang er durch. [Das ist viel zu unbestimmt; es kann nur gemeint sein, daß er hier die Silbenzählung anwandte; das ist aber durchaus nicht „ein neues europäisches Gewand", sondern, wie Dschelal Sahir in der Biographie ganz richtig sagt, eine Wiederbelebung]; außerdem Elegien auf die Gattin (1885) und lyrische Gedichte und Gedichtsammlungen: „Die Narzisse[1], „Diese sind es" (1885), „Meine Torheiten oder die Stadt" (1886); aus Prosa und Versen gemischt ist „Die Geschichte einer Unglücklichen" (1886). — Im März 1917 übernahm Abdulhakk Hamid eine Aufgabe, an der er scheiterte und scheitern mußte. Die Partei, die heute in der Opposition gegen die Regierung ist, weil sie mit deren Reformen nicht einverstanden ist, entbehrte einer Zeitschrift zur Vertretung ihrer Interessen, wie sie in Teswiri Efkar eine Tageszeitung zu ihrer Verfügung hat. Bis zu seiner Schließung durch die Regierung konnte allenfalls das Organ der orthodoxkirchlichen Partei, Sebil ürreschad, als die Zeitschrift

[1] Hier zeigt sich, in welchem Maße Horn zweithändig arbeitete: das unter den lyrischen Werken genannte *nesteren* ist ein Drama, dessen Heldin den Namen Nesteren führt.

der „alttürkischen Partei“ [der Name ist heute in Stambul verpönt; er ist hier nur Siglum] gelten, wenn auch sicherlich der größere Teil der Stambulleute dieser Partei an dem scholastischen Treiben, an dem die Leute der Sebil ürreschad festhielten, keinen Gefallen findet und in ihm kein Heil für das Reich sieht. Es mischen sich ja in dieser der Regierung feindlichen Gruppe Elemente verschiedener Art: dasjenige, das am stärksten ist, ist nicht das kirchlich intransigente, denn dieses besteht wohl nur aus der unteren islamischen Geistlichkeit (die höhere, zum Teil gut unterrichtete und denkende Männer, steht fast ganz zur Regierung), es sind vielmehr die alten und wohlhabenden Sippen, die sich gekränkt fühlen, daß die Regierung sie nicht in genügender Weise bei der Verteilung der Ämter berücksichtige (ein vollkommen unbegründeter Vorwurf, da für die Fähigen unter ihnen, soweit es irgend möglich ist, Einkünfte aus Staatsmitteln gefunden werden); eine ausgezeichnete Darstellung dieser Strebungen mit dem Versuche, deutsche maßgebende Kreise für ihre Sache zu interessieren, findet sich in einem Aufsatz von Gustav Herlt im „Hamburgischen Korrespondenten“ vom 22. September (abgedruckt in „Die Neue Türkei“ vom 9. Oktober 1917 unter „Verbreiterung der deutsch-türkischen Beziehungen“). Fassen wir die verschiedenartigen Kreise, die ihrer Meinung nach nicht den verdienten Anteil an der Staatskasse haben, unter dem Namen „Alttürkentum“ zusammen, so werden wir die im März des Jahres gegründete Wochenschrift *edebījāti ʿumūmīje meǧmūʿasy* „Zeitschrift für Allgemeine Literatur“ als das Organ des Alttürkentums bezeichnen dürfen. Es ist weniger ein Positives, das diese Gesellschaft zusammenhält, als ein Negatives; die Abweisung des nationaltürkischen Gedankens, durch dessen Pflege die Männer der Regierung und alle, die eine Einsicht in die Bedürfnisse und Entwicklungsbedingungen des Landes besitzen, zur Hebung des staatlichen und wirtschaftlichen Lebens der Türkei zu gelangen hoffen. Selbstverständlich wird die Gesinnung, aus der heraus die Gründung der neuen Zeitschrift erfolgte, in dem Eröffnungsprogramm nicht klar ausgesprochen; sie geht aber deutlich hervor aus den Einschränkungen, die für den Fortschritt aufgestellt werden, wie „im Rahmen unsrer erhabenen Traditionen“, „mit großem Vertrauen an der islamischen Basis, an den Vorzügen der Rasse und an den türkischen Sitten festzuhalten“ (vgl. die Übersetzung des Programms in der Anzeige der beiden ersten Nummern durch Willy Heffening in *Welt des Islams* V S. 80f.). Als Schriftleiter zeichnete Mehmed

Dschelaluddin; es war aber offenes Geheimnis, daß Abdulhakk Hamid mit der Leitung betraut war. Der greise Dichter hat große Verdienste, aber Redaktionsarbeit zu leisten mit ihren Ansprüchen an technische Fertigkeiten und organisatorische Begabung ist nicht seine Sache. Es mußten die Stürmer, die hier ihre Parteisuppe kochen wollten, scharf überwacht werden. Das geschah nicht. Die Zeitschrift brachte zwei Aufsätze gegen den Turanismus: 1. von Enwer Pascha (nicht der Kriegsminister!), 2. von Dschelal Nuri; jener sachlich-wissenschaftlich, dieser weniger gründlich und an Heftigkeit alles Maß überschreitend. Das gab nun gewaltigen Skandal: die Zeitungen traten den Gegenstand breit (es handelte sich hauptsächlich um die Einbeziehung Dschengis Chans und seiner Mongolen in die Turangruppe); Aga Oglu Ahmed (Agajeff) und Hamdullah Subhi sprachen öffentlich. Die Regierung schritt ein und suspendierte das Blatt; seit Anfang Oktober erscheint es wieder, aber Abdulhakk Hamid ist aus der Leitung ausgeschaltet. — In der *Enzyklopädie des Islam* ist Hamid behandelt von Giese I S. 41; daraus ist nachzutragen, daß Hamid 1885 bis 1908 in London lebte und daß er nach der Revolution den Gesandtenposten in Brüssel erhielt. — Gibb, der mit Hamid freundschaftliche Beziehungen hatte, stellt ihn an die Spitze einer neuen Periode der „Modernen Schule"; mit seiner *ṣaḥrā* 1879 beginne eine neue Welt (S. 5, 1); vgl. S. 5, 77f.: „vor dem Genie Hamids fiel die letzte Schranke der neuen Zeit". Man versteht solche Darstellungen nicht recht, wenn man liest, was Gibb selbst über die Entwicklung sagt: Zija und Kemal hatten ihre Anregungen in Europa geschöpft (S. 5, 10f.), und schon zwei Jahre nach dem Erscheinen von Ahmed Wefiks Molière-Übersetzungen 1288 (1871/72) brachte Kemal in Gemeinschaft mit Ebüzzija Tewfik[1] das erste[2] türkische Originaldrama *eğeli qazā* „Der tödliche Unfall" heraus; das beweist doch deutlich, daß Hamid damit, daß er Dramen schrieb, nicht etwas völlig Neues tat; daß er sich in seinen Dramen an Corneille und Shakespeare anschloß, läuft ganz in der Linie, die von Schinasi vorgezeichnet war; in seinen Dramen orientalischen Charakters aber hatte er ja, wie soeben gezeigt wurde, Vorgänger. Die Charakterisierung Hamids als

[1] Die erste Ausgabe des *eğeli qazā* (Stambul 1288) nennt auf dem Titel nur Tewfik als Verfasser; in meinem Besitz (vgl. Harr. 377 Nr. 821).

[2] Älter wird sein Schinasis *šā'ir ewlenmesi* „Des Dichters Heirat" (Horn 10 ohne Angabe des Druckjahres), mitgeteilt von Vambéry in „Sittenbilder aus dem Morgenlande" S. 37—46.

Begründer einer besonderen Periode der Modernen Schule kann also nicht gebilligt werden; höchstens könnte man darin ein Neues finden, daß er die Silbenzählung, sie wiederbelebend[1], neben den quantitierenden Versmaßen anwandte; aber das ging nicht zusammen mit dem andern wichtigen Momente, das das wesentliche Merkmal ist für die neue, durch den Namen Mehmid Emin gekennzeichnete Richtung: die rein türkische Sprache. Daß Hamid in dieser Beziehung dem Alten treu blieb, geht daraus hervor, daß er schon heute als veraltet gilt, eben wegen seines Festhaltens an der alten Mischung mit fremden Elementen. Eine andere Frage ist, ob es in der Tat zulässig ist, ihn als „veraltet" zu bezeichnen; man sollte doch mit solchen Anschuldigungen recht vorsichtig sein; unter den jungen Herren, die mit solchen Abfertigungen geschwind bei der Hand sind, ist manch einer, der neben dem 1852 Geborenen greisenhaft erscheint. Hamid hat auch heute noch eine Fülle von Gedanken; sein Verständnis für Neues, Junges hat er in der Stellungnahme zu Mehmed Emin 1900 glänzend erwiesen. — Ich stellte fest (*Briefe* S. 108), daß man in der jüngeren Generation „ersichtlich mit einer aufrichtigen Begeisterung festhält an Abdulhaqq Hamid, dessen Drama, ‚Ṭāriq ben Zijād' sich einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut"; die Aufführung des Tarik, der ich am 23. September 1909 im Peratheater beiwohnte, beschrieb ich ausführlich (*Briefe* S. 117—122) [vgl. ebenda S. 108. 112. 225]; über Erweiterung seines Tariq-Stückes durch Ustad Ekrem siehe *Briefe* S. 112[2]; über die Ausgaben [die in meinem Besitz ist von 1326/1908] und die angeblichen Lieder des Stückes, auch seine Friedhofszene siehe *Briefe* S. 225 Anm. 104. — Bei dem Aufenthalte Hamids in Berlin Ende Juli 1916 nahm ich Gelegenheit, mich mit dem Dichter bekannt zu machen. Er war so freundlich, mir in einer längeren

[1] Zum ersten Male wandte Hamid die Silbenzählung an in ***nesteren***, das zwischen ***duchtari hindū*** 1875 und ***ṭāriq*** 1879 liegt (auf der letzten Seite von ***nesteren*** finden sich angekündigt als gedruckt ***māğerāji 'ašq, ṣabr weṭebāt, iči qyz, duchtari hindū, naẓīfe*** und ***nesteren*** (dabei ist ***naẓīfe*** als ***manẓūm, nesteren*** als ***muqaffā*** bezeichnet); als nicht gedruckt: ***ṭāriq, ibn almūsā*** [sol], ***tezer, sardanapal, ešber, ṣaḥrā (manẓūm), qahbe, gharām, līberte, zēneb jāchod teğribe'i qader (muqaffā).***

[2] Abdulhakk Hamid war erstaunt, durch mich von dem Vortrage eines Stückes seines „Tarik" in erweiterter Form zu hören; ich bin sicher, er hätte bei Kenntnis der näheren Umstände seine volle Zustimmung erteilt; denn er ist ein großer und freier Geist, fremd jedem Kleinen und Kleinlichen. An der Sache ist für mich nicht der geringste Zweifel; es ist mir noch deutlich in Erinnerung, daß von jener Erweiterung des großen Monologs Tariks durch Ekrem als von einer allgemein bekannten Tatsache gesprochen wurde.

Unterhaltung Aufklärungen über sein Werk zu geben. Bei gemeinschaftlicher Lesung seiner Vita in New Sali Milli fand er nichts zu bemerken; nur ergänzte er sie so: „Elf Tage vor der Revolution [10./23. Juli 1908] wurde ich aus London als Gesandter nach Brüssel versetzt; im Dezember 1912 wurde ich abberufen und zum Senator ernannt. Ich bin Anhänger des alten Metrums und habe nur in Nesteren und Liberté silbenzählende Versform angewandt; diese ist übrigens allein für die Bühne geeignet; wir, die wir grundsätzlich an dem Alten festhalten (wie ich denkt auch Dschenab Schehabeddin), verlangen, daß die Jungen, die anders denken, nicht so unsinnige Angriffe auf uns machen; Tatsache ist, daß alle, die Verse in *'arūz* machen können, auch das nationale Versmaß üben können, aber nicht umgekehrt. Wir haben jetzt nur vier große Dichter: Dschenab Schehabeddin, Sulaiman Nazif, Riza Tewfik, Fa'ik Aali; von ihnen haben sich zum nationalen Versmaß nur bekehrt Dschenab Schehabeddin und Riza Tewfik. Bis zu meinem ‚Tarik' arbeitete ich nur aus mir selbst heraus, hatte keine Vorbilder; dann studierte ich in Paris Corneille und bildete mich nach ihm: dann lernte ich in London Shakespeare kennen und folgte ihm. Corneille ahmte ich nach in Nesteren, das eine freie Nachbildung seines ‚Cid' ist, ausgenommen den Schluß, den ich verändert habe. [Diese Äußerungen sind kennzeichnend für Hamid. Von dem Falschurteil über Sul. Nazif und F. Aali will ich nicht sprechen; es wirken da Tradition und persönliche Beziehung den Blick trübend. Hamid ist überzeugt, daß er unter dem Eindruck von Corneille und Shakespeare eine Wandlung durchgemacht habe. Ich glaube nicht, daß man das zugeben kann: die Gedanken und ihre sprachliche Fassung sind durchweg im Stile der alten Poesie, am meisten sich nähernd dem der persischen Romanze; man glaubt zuweilen Dschami zu lesen.] In der Art von Corneille ist auch mein Eschber; mit diesem Stück, das in der Form sich beliebten Mustern anschließt [durchgehend Kurzruba'ī], hatte ich am meisten Erfolg: es gibt viele Leute in Stambul, die es auswendig wissen. Mein ‚Liberté' ist nichts als die Geschichte Midhats; die allegorischen Figuren, die auftreten, sind leicht kenntlich: das Mädchen Liberté ist Midhat selbst; das Stück ist bisher nicht als Buch gedruckt; es wurde von Mehmed Emin in der Zeitschrift ‚Türk Jurdu' gebracht. Liberté und Nesteren sind meine einzigen Dramen in nationalem Versmaß. Finton, das vor dem letzten gedruckten Drama Turchan liegt, ist in Prosa unter Bei-

mischung von wenig Poesie [also wie Duchtari Hindu]; Finton nimmt zu den sozialen Fragen nicht Stellung: ich habe die Zustände und Personen durch sich wirken lassen wollen. Nach Turchan habe ich noch zwei Dramen gedichtet, die ich aber noch nicht herausgebracht habe. Die scharfen Bemerkungen in dem Schlußwort zu Duchtari Hindu gegen die nationale Poesie stammen aus meiner früheren Zeit; ich würde mich heute nicht mehr so gegen das Nationale wenden." — Auf meine Frage über seine Stellung zum Turanismus (*turanǧylyq*) erwiderte Hamid ausweichend; es ließ sich aber heraushören, daß er mit dem extremen Vorgehen gegen nichttürkische Muslime nicht einverstanden sei. Milde ist überhaupt der Grundzug seines Charakters, und das hat ihn bisher mit allen Parteien gut auskommen lassen: er wird von allen geschätzt. Damit hängt zusammen das Lyrische in seinem Wesen, das durchaus vorherrscht, und zwar das weinerlich Lyrische. Jemand, der ihn genau kennt, äußerte über ihn und seine Art: „Hamid Bej liebt das Tragische, das Sentimentale, wohl bemerkt nicht im Leben, sondern in der Poesie." Dieser Charakterzug erklärt den seltsamen Einfall, den der Dichter hatte, Nesteren und Chosrew, die Ximena und Rodrigo-Cid entsprechen, den ganzen letzten Akt sich anjammern und dabei elend zugrunde gehen zu lassen, während bei Corneille die Liebenden vereint werden. Bei Hamid ein wahres Schwelgen in peinlichen Szenen und selbstquälerischen Stimmungen. — Mit Liebe sprach Hamid von seinem Turchan (als Drama schwach — in ganz unnatürlicher Weise werden Personen und Vorgänge Persiens mit der Schlacht von Kossowo verknüpft —, ist die Sprache in den Banden der alten Unnatur). Mit Dank erinnerte er sich Namyk Kemals: „Ich habe ihn nicht persönlich gekannt, aber viel mit ihm korrespondiert; seine etwa 500 Briefe an mich gab ich seinem Sohne Ali Ekrem, mit Ausnahme von zwei oder drei ganz intimen; diese Briefe sollen in der Gesamtausgabe meiner Werke, die die Regierung veranstaltet, zum Abdruck kommen [von den Briefen ist bis jetzt ein Band erschienen; ausführliches Referat von mir über diese Sammlung der kunstreichen und kulturhistorisch wertvollen Briefe des Dichters (Stambul 1334, 332 S.) im Neuen Orient III Nr. 6 und 7; Bd. 2 erschien Stambul 1335 (ausgegeben November 1917), 338 S.]; von der Gesamtausgabe ist bis jetzt ein Band erschienen: *ilhāmi waṭan* (‚patriotische Begeisterung'), eine Zusammenstellung von Gedichten; als Band 2 kommt mein Drama Finton, von dem der

achte Bogen gedruckt wird.“ Finton liegt nun vor in den *küllijāti āṯār* „Gesammelten Werke“ Hamids (Ausgabe der *āṯāri mūfīde kütübchānesi*, Stambul 1334, 500 S.). Das Drama Finton hat weder auf der Bühne (trotz der als gelungen bezeichneten, recht schwierigen Inszenierung) noch als Lesedrama Erfolg gehabt; schon 1909 schrieb ich: „heute glaubt man schon weit über Abdulhakk Hamid hinaus zu sein: er ist den Neuesten noch zu klassizistisch“ (*Briefe* S. 331); 1916 schreibt Hachtmann (*Zwanz. Jahrhundert* 43): „in den Dramen von Namyq Kemal oder Abdulhaqq Hamid eine zwar geistreiche, aber naturwidrige Rhetorik“; das türkische Publikum von heute hat diese Rhetorik mit ihren Scheinwerten gründlich satt; außerdem ist ihm gerade bei *Finton* der Stoff (das teils leidenschaftliche, teils senile Treiben des korrumpierten englischen Highlife) fremd und, soweit er verstanden wird, unsympathisch; und so empfindet man nicht die poetischen Werte, die es bei allen Mängeln besitzt. Hachtmanns Übersetzung des ganzen Dramas ist vollendet; der Druck ist wünschenswert. — Die Charakteristik Hamids bei Schehabeddin Sulaiman S. 331—341 ist nicht ohne Reiz: ich erwähne daraus nur die Bemerkung: „Manches bei Hamid in Form und Stil erinnert an die belgischen Dichter [S. 339; man wird kaum an Verhaeren denken dürfen]; seltsam berührt ein Gedicht [*chafīf*], das das Treiben der Gentleman-Gesellschaft mit dem Ball als Gipfel des Vergnügens schildert: der Ball ist der ‚Ort der Verderbnis‘ (S. 340, 1); der Dichter hat ersichtlich nur an die öffentlichen Bälle der Großstädte gedacht.“ — Endlich sei ein Wort erwähnt, das ich von einem der feinsten Kenner der türkischen Literatur hörte: „Hamid ist der moderne Schaich Ghalib.“

Proben: *Bújük* S. 146: 1. kurze Äußerung in Prosa, die mit einem Verse des bekannten Nadschi spielt, betreffend eine Sammlung zum Besten von islamischen Ausgewanderten; 2. ein „ungedrucktes Stück“ aus dem Drama „Turchan“, das oben genannt wurde; die Verse, Ansprache der Dame Dilschad Chatun an eine Volksmasse (*ramal*), finden sich im Druck von 1332 S. 11, 9—12, 10. — NSM S. 83 drei einzelne Strophen: 1. 4 Verse in *müzāri‘*, 2. 4 Verse in kurzem *rubā‘ī*, 3. 6 Verse in *rubā‘ī*; Hamid sagte von diesen Versen, sie seien sonst nicht gedruckt; er habe sie angefertigt, als man von ihm einen Beitrag erbat. — Bild: 1. *Bújük* S. 146; 2. (ein anderes) NSM S. 79 mit Versen (*müzāri‘*).

2. Dschenab Schehabeddin [*ǧenāb šehābeddīn*],

„geboren 1276 [beg. 14. März 1860] in Monastir, Sohn des bei Plewna gefallenen Majors Osman Schehabeddin; 1293 [1877] kam er nach Stambul und trat in die durch ihren sorgfältigen Sprachunterricht bekannte Faizije-Schule ein; dann kam er auf das Gymnasium; mit großem Eifer studierte er Hamid und Ekrem, bald auch Fuzuli, Nedim und Baki; 14jährig, verfertigte er Gazele (*seʿādet, šafaq, gelīš, ṭebāt*; bei der frühreifen Entwicklung spielte Vererbung mit: sein Großvater Mustafa war *dīwān effendisi* des Großwezirs Chosrew Pascha; im Nachlaß seines Vaters fanden sich Entwürfe zu einem Stilbuch; zwei jüngere Brüder von ihm begannen auch bereits Werke zu veröffentlichen. Als er noch in der Ärzteschule war, veröffentlichte er eine Gedichtsammlung unter dem Titel *ṭāmmāt* „Unheil“[1]; 1305 [1889] reiste er nach Beendigung des Studiums nach Paris [gleichzeitig mit seinem Schulgenossen Hüsein Suʿad], blieb dort vier Jahre und wurde nach der Rückkehr am Krankenhause von Haidar Pascha angestellt; nun beginnt seine eigentliche literarische Tätigkeit; da er in Paris gründliche literarische Studien getrieben hatte, empfand er, daß unsere Literatur sich noch in einem engen, geistig beschränkten Kreise bewege, und daß die neuen Theorien und die westlichen Kunstmethoden in unserm Lande noch nicht gehörig begriffen werden könnten; die in der gebundenen Rede von Abdulhakk Hamid und Ustad Ekrem herbeigeführte Neuerung hatte durch Nadschi[2] und seine Nachahmer eine üble Reaktionsperiode durchgemacht; es war noch eine neue und entscheidende Reform nötig; nun fing man an zu begreifen, daß die Reform sich nicht etwa nur auf Prosa und Poesie, sondern auf das ganze Gebiet der Gedankenwelt erstrecken müsse. Dschenab hatte eine Zeitlang seine von einem künstlerischen Hauche beseelten Gedichte in Zeitschriften publiziert; schließlich übernahm er, um der Bewegung größere Kraft zu geben, die Schriftleitung der Zeitschrift *mekteb*; in ihr erschienen die Namen der hervorragenden Männer jener Zeit wie Husain Dschahid,

[1] *ṭāmmāt* wird von den Wörterbüchern (Zenker, Sami) nur als „Geschwätz“ erklärt (Sami: *sačma sapan sözler*); im Arabischen ist *ṭāmma* „Unheil“ (*dāhija*); möglich, daß der Dichter diesen Sinn hineinlegte; ein gut geschulter Türke, dem ich es vorlegte, wußte nichts damit anzufangen und bemerkte witzig: *elmaʿnā fi baṭn eššāʿir* „der Sinn ist das Geheimnis des Dichters“.

Über den „Professor Nadschi“ und seine verhängnisvolle Tätigkeit siehe die Anmerkung zu S. 33.

Mehmed Re'uf, Sulaiman Nazif, Isma'il Safa, Tewfik Fikret; der Inhalt des Blattes glich in keiner Weise dem bis dahin in Zeitschriften Erschienenen; in dieser kleinen Wochenschrift, die eine Anzahl Übersetzungen aus der französischen Literatur über Philosophie, Ästhetik und Kritik enthielt, war das, was eigentlich die Aufmerksamkeit erregte, die feinen und zugleich lehrreichen Worte, mit denen Dschenab Gegenstände schilderte, die bis dahin nicht gehört worden waren; trotz des Gespöttes der Außenstehenden war Dschenab ein wirklicher Reformer; die ein wenig später unter dem allgemeinen Namen „Neuliteraten" (*üdebāji ǧedīde*) in *serweti funūn* sich sammelnden Jungen, unter ihnen sogar Fikret, konnten sich dieses reformatorischen Einflusses Dschenabs nicht erwehren. Ein wenig, nachdem Dschenab unter der Ägide von Tewfik Fikret und Ustad Ekrem die literarische Leitung von *serweti funūn* übernommen hatte, schloß er sich mit seinen sämtlichen Gehilfen vom *mekteb* dem *serweti funūn* an; bis zur Unterdrückung des literarischen Teiles der Zeitschrift durch Abdul Hamid (vgl. S. 84) brachte er fortlaufend kostbare literarische Beiträge; sein „Auf der Pilgerfahrt", das bei seinem Besuche des Hidschaz als Hygienearzt zustande kam, seine Artikel über westliche und östliche Literaturen, seine flüssigen und ansprechenden Verse, sicherten ihm eine hohe Stellung zwischen Tewfik Fikret und Chalid Zija; besonders die nach der Revolution von ihm verfaßten Prosastücke bilden die schönsten Blätter unserer Literatur; trotz seiner 25jährigen Tätigkeit bringt er immer noch kecke, lebensvolle, frische Werke hervor; während bei zahlreichen Werken seiner Kollegen sich die zerstörenden Spuren der Zeit zeigen, beweist die Begeisterung, die jung und alt für die Geisteskinder Dschenabs allzeit hegten, ein wie glückliches und langes Leben sie besitzen. Dschenab wird zu den vier, fünf großen Meistern unserer modernen Literatur gezählt[1]. Außerdem daß er Mitglied des großen Hygienerats ist, hat er den Posten des Generalinspektors der Abteilung für Hygiene inne" (soweit nach dem Anonymus NSM S. 84 f.). — Die entwicklungsgeschichtliche Stellung Dschenabs liegt nun völlig klar durch seinen eigenen Bericht in *nesri harb* (siehe unten); gerade das bescheidene Zurücktretenlassen seiner Person macht diesen Bericht glaubwürdig. „Vor etwa 20 Jahren", erzählt er

[1] Das ist eine feststehende Formel; auch Abdulhakk Hamid zählte mir die „vier großen Dichter der Zeit" auf: Dschenab Schehabeddin, Sulaiman Nazif, Riza Tewfik, Fa'ik Aali (vgl. S. 23).

S. 13, „legte eines Tages Fikret in der Druckerei von Serweti Fünun seine schöne Künstlerhand auf meine Schulter mit den Worten: ‚Dschenab, ich fühl's: eine neue Literatur ist im Werden; versprichst du mir, mit mir zusammenzuarbeiten, um ihr zum Leben zu verhelfen?' An jenem Tage wurde der Vertrag geschlossen." Das bedeutet, daß die Initiative zu dem Hervortreten mit einem neuen Programm von Fikret ausging; dabei bleibt bestehen, was Dschenab selbst, in vollkommener Pietät gegen den Meister, nicht einmal andeutet, daß er ein Neues in diesen Kreis hineintrug, ohne freilich bei den Älteren, Fikret und Chalid Zija, eine vollkommene innere Wandlung herbeiführen zu können (vgl. die Ausführungen in „Synthese", hier S. 32). Das, was Dschenab so anmutig und so beliebt macht (meine Notiz über sein Zurücktreten hinter Mehmed Emin *Briefe* S. 157 [danach I, 14] darf nicht verallgemeinert werden: Mehmed Emin stand eben auf der Höhe seines Modetriumphes), ist sein goldener Humor, der ihm schon aus den Augen schaut (sein vergnügtes Gesicht in *New Sali Milli* S. 82 und *Büjük* S. 159 ist die beste Kennzeichnung des Mannes), damit zusammenhängend die Freiheit von Sentimentalität und Weltschmerz (in diesem Sinne ist seine Benennung als türkischer Alfred de Musset, *Briefe* S. 107f. und danach Hachtmann S. 11f. zu verstehen). Gut verzeichnet Hachtmann (S. 11f.) die Spuren der „Schwindsuchtsmanie", die sich in dem sonst kerngesunden *ḥaǧǧ jolunda* finden. Dagegen entging Hachtmann das für den Menschen und Dichter Dschenab wichtige *hilāli girjān* (in *Donanma*, siehe I S. 13, 40ff.) mit der tiefempfundenen Klage um das Vaterland. — *ewrāqi aijām* „Blätter der Tage" (Stambul S. 133 [1915]): das ist so recht der Ausdruck des Sinnes (ich denke, unser gutes, kurzes „Sinn" sagt in den meisten Fällen mehr als „Mentalität", das viele nicht entbehren zu können glauben) Dschenabs; frei von der Leber weg redet er über die großen Fragen, die für die moderne Türkei von Lebensbedeutung sind: Frauenfrage, Literatur, Politik, Presse und anderes. Ich gebe hier nur einige Titel: Presse (S. 4—33), Die Philosophie des Witzes (S. 37—44), Spaziergang in Stambul (S. 61—85), Zur Frauenfrage (S. 100—118, S. 129—163, S. 196—199, S. 232—247), Zur Politik (S. 200—205), Zivilisation und Kultur (S. 172ff., S. 215 bis 218), Literatur (S. 248—257), Polemik gegen Ali Dschanib (S. 164—171), Lehrhaftes (Briefe an seinen Sohn, S. 258—302, S. 309 bis 316). Auf allen Gebieten sucht Dschenab das Abgestorbene zu retten; sein Trick ist, das, was an seine Stelle treten soll, schlecht

zu machen, seine schwachen Seiten ins Lächerliche zu ziehen; das fällt ihm nicht schwer, da auch im Orient von den Neuerern mit der Phrase gesündigt wird und dadurch die Wesenheiten verschoben werden. Dabei ist er aber nicht blind gegen die Mängel des Systems, das sich gegen jede Neuerung sträubt. Das geht so weit, daß er die starken Geißelungen des osmanischen Lebens, die Dschelal Nuri in seinem „Osmanischer Niedergang und Historische Vorherbestimmungen" vornahm, mit Dank als eine bittere Medizin begrüßte, die jeder genießen müsse (S. 181); die „Offenen Briefe" an Dschelal Nuri sind voll von vortrefflichen Bemerkungen, angeregt durch die Erzeugnisse dieses etwas zu hastigen und undisziplinierten Geistes, bei dem in der Tat der Mangel an Selbstzucht ein schönes Talent zu einem Werkzeuge von nur mäßigem Nutzen herabgedrückt hat. — Was Dschenab zur Frauenfrage schreibt, erhebt sich weit über das gewöhnliche Gerede der türkischen Zeitungsschreiber und zeigt Vertrautheit mit der europäischen Literatur, wenigstens der französischen (siehe besonders die Auseinandersetzung mit Salaheddin Aasym Bej in „Eine Lebensfrage", S. 114—132). Dschenab dürfte der unter den modernen Türken sein, der am meisten Mannigfaltiges gelesen hat. So hat er auch einen Blick für literarische Werte, der freilich getrübt wird durch persönliche Sympathie und Antipathie. Wertvoll ist das Stück der Serie „Die Philosophenecke" (S. 225ff.), das sich mit der „Literatur" beschäftigt (S. 248—257), und in dem berühmte Leute unter fingiertem Namen ihre Ansicht vertreten. In den Worten des Ali Raschid am Schlusse dürfen wir wohl die Meinung Dschenabs finden: daß er dabei Fikret als den hinstellt, der in der „Zerbrochenen Leier" der verzweifelten Empörung der Nation einen Ausdruck gefunden, ist wohl verständlich, weicht übrigens nicht unerheblich von denen ab, die Fikret einen faden Kosmopolitismus andichten; eine Überraschung aber ist es, daß er für das sogenannte Dekadententum eintritt. Anders können wir es wohl nicht auffassen, wenn er schließt (S. 257): Wir suchten nach einem herben Stil, der der Bastardphilosophie unserer Zeit angemessen wäre; was wir fanden, nannte man „Dekadententum" [*degadanlyq*]". Daß dieser unzweifelhaft urteilsfähige Mann seiner Skizzensammlung einen heftigen Angriff auf Ali Dschanib eingefügt hat (S. 164—171), hat mich schmerzlich berührt. Unter „Antwort" richtet er an Ali Dschanib einen offenen Brief, in dem er den etwa 30 Jahre jüngeren Dichter wie einen Schulknaben

abkanzelt, doch ohne sich an dessen literarischem Ruhm zu vergreifen. Davor bewahrte ihn sein guter Geschmack. Er antwortet nur mit Witz auf Ali Dschanibs Angriffe und erwidert mit Verspottung des „Villenargot", das die Leute von Salonik an die Stelle des Hofargots setzen wollten; er bleibt übrigens bei dieser Gegenoffensive völlig vornehm und zeigt eine Toleranz, die sich die Feuerköpfe und Umstürzler zum Muster nehmen müßten deswegen, weil sie kein klares, großes Ziel haben und in Verfolgung ihres kleinen sich klein gezeigt haben. Köstlich sind die Sätze, in denen Dschenab seine Eigenart schildert (S. 165f.), immer die Gegensätze zu suchen und sie mit heiterem Lachen zu überwinden, und zum Schluß seinen Glauben: „Es gibt keine Theorie, die vollkommen unfruchtbar wäre." Auf seinem eigensten Gebiete treffen wir Dschenab an in „Die Philosophie des Witzes" (S. 37—44); er bereitet uns insofern eine Enttäuschung, als er das ganze Stück hindurch nur von Witzschreibern, im besondern Witzblättern spricht und die Gegenstände und Methoden satirischer Behandlung erörtert; von der feinen Äußerung eines witzigen Geistes, die sich als „romantische Ironie" darstellt und die gewöhnlich mit dem Humor gepaart ist, kein Wort. Eine zweite Auseinandersetzung mit Ali Dschanib findet sich in der jüngsten Publikation Dschenabs: *nesri harb, nesri sulh weterjaki sözleri* (Konstantinopel, Eljas [Buchhandlung Kinaat], S. 1334h [1916], 192 S. kl.-8°) [Mein Referat darüber in „Neuer Orient" Bd. I, S. 349f., hier „Ref."]: auch hier kämpft Dschenab unbegreiflicherweise und ersichtlich unter dem Einflusse einer Gesamtanschauung, die mit diesem Punkte nur in entferntem Zusammenhange steht, gegen das volkstümliche Türkisch, das ihm eine „Sprachverhäßlichung" darstellt. In dem Banne eines in Stambul sehr verbreiteten Irrtums behauptet Dschenab hier, ein Brief in dem „klassischen" Türkisch würde in Kaschgar leichter verstanden werden als in Volksosmanisch; aber in Kaschgar ist die Kenntnis des „Tschagatai", d. h. der unnatürlichen Ziersprache im Gegensatz zum „Turki" nur wenig verbreitet. Im übrigen enthält *nesri harb* zahlreiche bedeutende und anregende Äußerungen (die über Fikret sind oben erwähnt). Im Juni 1917 erschien von ihm das dramatische Werk (Komische Szenen) „Kör Ebe" (Blindekuh), deutsch wiedergegeben in „*Die Neue Türkei*" (Juli—September 1917). Die Urteile, die Halide Hanum und Fazyl Ahmed über ihn bei dem Interview durch Ruschen Eschref fällten, sind nicht allzuweittragend. Halide läßt sich so vernehmen: „Dschenab

ist ein Prosaist, der neben ein, zwei Liebesgedichten, korrekt schreibt, ein gut stilisierender Plauderer, ein Mann mit Esprit" (*Türk Jurdu* Nr. 144 S. 3591). Fazyl Ahmed sagt (*Türk Jurdu* Nr. 146 S. 3620): „Ich habe Dschenab zuerst bewundert; seine Hauptkraft hat aber erst nach der „Neuen Literatur" angefangen; seine wichtigsten Werke hat er nach der Revolution geschrieben; er hat aber seine neuen Gedanken in altem Stil vorgebracht, und deshalb hat die junge Welt dem Meister Nasenstüber gegeben; er ist ein großer Bildhauer, er verdirbt aber seine Werke, indem er ihnen Schminke aufträgt." Das ist eine vortreffliche Charakteristik, wie auch sonst Fazyl Ahmed in der knappen Schilderung der Persönlichkeiten Meister ist. Sie besagt nicht mehr und nicht weniger, als daß Dschenab abgedankt hat. Der Nachwuchs hat freilich keinen Anlaß, mit Geringschätzung auf ihn zu blicken: die meisten reichen bei weitem nicht an ihn heran: Dschenab kennt vor allem den Wert und die Bedeutung der ernsten Arbeit, und an der lassen es die jungen „Dichter" meist fehlen; sie glauben, mit ein paar hingehauenen Strichen das erwerben zu können, was Dschenab witzig nennt: *šuhreti sahile* „leichter Ruhm". Wenn Dschenabs Name in der Entwicklungsgeschichte der Osmanischen Literatur einen festen Platz hat, so verdankt er das dem Ernst, mit welchem er an die literarische Arbeit herantrat. — Da Horn den durchaus in sein Gebiet gehörenden Dschenab nicht erwähnt, hat Hachtmann ihn in sein „Zwanzigstes Jahrhundert" aufgenommen. Richtig hebt er an Dschenab den Humor hervor und sieht in *haǧǧ jolunda* ein echt türkisches Erzeugnis. — Übersetzt ist von ihm: *„Den Waisen der Gefallenen"* in: *„Die Islamische Welt"*, Januar 1917 (nach H² S. 76); außerdem Stücke aus *haǧǧ jolunda*. Weiteres zu seiner Charakteristik siehe S. 54. — Bild NSM S. 82 mit Versen [*chafīf*]. — Proben: 1. „Aus den *rebī'ijāt*, Frühlingsgedichten" [freie Verse]; 2. „Über unsere Frauen — An Dschelal Nuri Bej Effendi" (Prosa). — *Büjük*: Bild S. 159. — Probe S. 159 f.: *derwīš* [*chafīf*], gewidmet Fa'ik Aali. — *Donanma* Nr. 56 S. 123 *hilāli girjān* „Der weinende Halbmond", nach der Anmerkung „gedichtet in den dunkelsten Tagen des Balkankrieges" [Kurz-*rubā'ī*]; trotz der Ziersprache verleugnet sich in diesen Versen nicht das über den nahen Untergang des Vaterlandes und der Nation blutende Herz. Bei Horn fehlt dieser bedeutende Dichter, der nur acht Jahre jünger ist als Abdulhakk Hamid. Ich höre, daß Dschenab wegen seiner satirischen Ader gefürchtet ist; er gilt als der eifrigste Vertreter

der metrischen Poesie. 1915 reiste er in Deutschland und sandte dem *„teswīri efkār“* eine Anzahl flüssig geschriebener Korrespondenzen. — 1909 besaß Dschenab Schehabeddin das Herz der jüngeren Generation; man nannte ihn den türkischen Alfred de Musset (*Briefe* S. 107 f.); das will nicht viel sagen (vgl. Hachtmann S. 11 f.). Bezeichnend ist die Ablehnung von Fikret und Dschenab an einem Vortragabend, wo sie hinter den volkstümlichen Modernen Mehmed Emin und Riza Tewfik zurücktraten (*Briefe* S. 157). Wenn ein Mann wie der eigensinnige Altsprachler Nizami Schehabeddin auf das Piedestal stellt, so ist das ein Mißverständnis: Schehabeddin hat seine Intelligenz bewiesen, indem er die Anregung der neuen Zeit willig aufnahm, wenigstens hinsichtlich der metrischen Form: seine freien Verse in New Sali Milli sind Beweis; in der Sprache freilich herrscht noch die alte Ziersucht: *gešti gulistān etmek, ḥarīsi sīne, ḥusni šūch* u. dgl. m.; gedanklich steht das metrische *„derwīš“* (in *Büjük*) höher; das „Frühlingsgedicht“ ist ein frostiger Witz: „wir wollen an deinen seidenen Busen legen eine im Rhythmus schwingende Rose, eine im Reim schwingende Empfindung“. Das von Weltverachtung, Bummellust und Genußfreudigkeit strotzende Lied des Derwisches bewegt sich in bekannten Geleisen. Gelegentlich hört man: „Dschenab Schehabeddin hat sich völlig bekehrt, er dichtet nicht mehr nach dem alten Metrum“; das ist irrig; für Leute wie er wird das alte Metrum immer das feierliche sein, und sie werden gern eine Fertigkeit zeigen, über die die Jungen häufig nur spotten, weil sie sie nicht besitzen. Von den metrisch Geschulten, deren es auch unter den Jungen gibt, wird ihm vorgeworfen, daß seine Verse technisch nicht einwandfrei sind; so finde sich *di* als *tun* in *fā'ilātun*, während es kurz ist. Der Meister der technischen Korrektheit ist Fikret: streng logisch im Gedanken, hat er nie einen Fehler in der Form; so schuf er eine Schule. Dschenab Schehabeddin ist Fikret überlegen an Phantasie und kühnen Gedanken, untergeordnet in literarischer Schulung (einen kleinen Angriff auf die technische Untadeligkeit Fikrets kann sich Ömer Seifuddin nicht versagen, siehe S. 38, 7 ff.; es ist in der Tat seltsam, daß Fikret durch das Schriftbild geleitet, die Ungeheuerlichkeit begeht, *ja* von *jara* „Wunde“ als Länge zu brauchen). — Als Dschenab Schehabeddins beste Stücke gelten *elḥāni šitā* „Winterlieder“ und *pijānō* „Piano“.

Sulaiman Nesib
(Sulaimanpaschazade Sami)

3. Sulaiman Nesib [*sulaimān nesīb*],

„geboren 1283 [1867], hieß eigentlich Sami, Sohn des verstorbenen Sulaiman Pascha, des Siegers von Schipka, der mit Midhat zusammen für die Konstitution wirkte und die Revolution von 1292 [1876] ins Werk setzte; als sein Vater im Beginn der Regierung Abdulhamids als Belohnung für seinen patriotischen Eifer verbannt in Bagdad leben mußte, studierte Sami in der Milkije; das war ein bitteres Los, denn er hing mit starker Liebe an seiner Familie; er strömte seinen Schmerz in Gedichten aus; schon damals warf er sich mit aller Kraft auf die französische Literatur; sein starker junger Geist neigte dem Neuen zu; es war damals die von Nadschi herbeigeführte literarische Stagnation; wie unerträglich war für diesen Geist, der mit dem Genie Abdulhakk Hamids in Berührung gekommen war, der bei Ustad Ekrem in die Schule gegangen war und mit dem literarischen Hochstand Europas gründlich vertraut war, die von Nadschi und seinen Parteigenossen herbeigeführte literarische Reaktion[1]! Damals pflegte er in dem alten „Café der Abgesetzten" (*ma'zūlīn qahwechānesi*) gegenüber der Hohen Pforte mit seinen Kameraden zusammenzutreffen, mit den Nadschi-Leuten im Dichterwettstreit sich zu messen und ihnen zu beweisen, daß auch die Jungen imstande seien, Verse nach der alten quantitierenden Art zu machen; die Ghazele, die dabei herauskamen, schickten sie, indem jeder seiner Unterschrift das Wort Mu'allim „Professor" hinzusetzte, an die Zeitungen. Nachdem Sami die Schule verlassen, ergriff er den Lehrerberuf; er wurde Direktor der Gymnasien in

[1] Die Entrüstung der heutigen Generation über „Mu'allim Nadschi" ist allgemein; dieser „Professor Nadschi" ist der Typus des armseligen, kleinlichen Schulmeisters, der sich jedem Neuen, Großen entgegenstemmt. Die Leute, die seine „berühmte" *sünbüle* ins Deutsche übersetzten und für die dieses, auf der Stufe einer Erzählung für die weibliche Jugend stehende Opusculum ein Beispiel der modernen osmanischen Literatur ist, ahnen nichts von dem Geiste, der in den Besten schon zur Zeit Nadschis lebte und der sich gegen die Tendenz, das Volk mit nichtssagenden Kindlichkeiten zu füttern, durchgesetzt hat. Als Kinderbuch mag *sünbüle* seinen Platz behalten. Natürlich hat auch dieser Mann seinen Lobredner gefunden: ein Isma'il Hakki, Oberschreiber in der Kanzlei für Konsularsachen, hat ihm in der Sammlung *osmanly meššāhīr üdebāsy* das Heft Nr. 1 gewidmet, Stambul, 1311 [1895], 120 S., 12° (derselbe Hakki gab dort auch die Vitae von Dschewdet Pascha, Schemsuddin Sami und Ekrem heraus). Das Ding ist nicht ganz ohne Interesse. Einer der letzten Bekämpfer der Neuen ist Mehmed Nizami (er starb März 1916, war Schwiegersohn Ahmed Rasims): über seinen wütenden Angriff auf den Türk Derneji in *ittiḥād* vom 27. August 1325 (9. 9. 1909) siehe *Briefe* S. 48 ff.

Brussa und Bagdad, dann des Unterrichtswesens in Brussa, dann des Elementarschulwesens im Unterrichtsministerium, dann des Unterrichtswesens in Stambul und schließlich Mitglied des Großen Unterrichtsrates; eine Zeitlang war er Direktor des Hochschulwesens; auch bekleidete er das Rektorat an der Universität. Sulaiman Nesib stand zwischen der literarischen Epoche, die durch die Namen Chalid Zija und Fikret gekennzeichnet ist[1], und der Jugend, die entschlossen war, der literarischen Reaktion den tödlichen Streich zu versetzen; damals war es unmöglich, unter eigenem Namen zu schreiben; so nahm auch Sami einen falschen Namen an in Anlehnung an den seines Vaters, ein, scheint mir, höchst feiner Spott für den Tyrannen [er nahm offen an der *jeni lisān*-Bewegung teil; wenigstens erschienen von ihm Gedichte in *genǧ qalemler:* in Nr. 3 S. 121 und in Nr. 8 S. 137]. In Sulaiman Nesibs Werken findet sich ein feines Empfinden, ein feiner Schmerz, ein feines Denken; es liegt in ihm gleichsam eine heimliche Trauer, und doch reden sie und wecken Empfindung; besonders hervorstechend ist die moralische Reinheit bei ihm; in seinen glühendsten Minuten bleibt er immer gütig, es lebt in ihm ein geistiger Warner [*rubā'ī*]:

'Komm endlich herbei, gütige Hand, wegzeigende Hand,
Laß uns erkennen, Licht der Wahrheit, überzeuge uns,
Laß erkennen, daß es Lüge, alles Lüge, alles Lüge ist,
Laß erkennen, daß Worte wie „Gerechtigkeit", „Zivilisation"
Doch wieder Blut und Blut, doch wieder Gewalttat im Namen des Rechts bedeuten,
Es ist nun endlich genug; lehre die Menschen Menschlichkeit!'

Die Biographie NSM S. 283f. ist von Schehabeddin Sulaiman. Sein Bild S. 282. — Probe S. 285f. *hany* „wo?" [*chafīf* mit verschlungenen Reimen], ein gewöhnliches Liebesgedicht. — *Büjük* S. 165 Bild und Probe *iñilti* „Seufzer" (silbenzählend) vom 21. 6. 1329

[1] Man begegnet in türkischen Arbeiten über die moderne Literatur häufig dieser Zusammenstellung: „Periode Fikret-Chalid Zija"; es ist bemerkenswert, daß hierbei der erste Dichter fast immer in der kürzeren Namensform erscheint, während Chalid Zija hier, wie auch sonst stets, mit seinem vollen Namen genannt wird. Daneben ist beliebt die Zusammenstellung Fikrets mit Dschenab Schehabeddin, z. B. *Briefe* S. 50, 157; beachte, wie Dschenab Schehabeddin durch seinen Übergang in das feindliche Lager in eine bessere Stellung gegenüber Fikret gerückt ist: *Briefe* S. 107f. Die Stellung, die hier Sulaiman Nesib zwischen den Zahmen und den Stürmern angewiesen ist, spricht sich auch darin aus, daß er sich herbeiließ, in dem silbenzählenden Versmaß zu dichten (Probe in *Büjük*).

[4. 7. 1913]; der Dichter schildert, wie von Berg und Tal des Vaterlandes Seufzer aufsteigen; sie klingen auch dem Söhnchen des Dichters, das er anredet, schön; dieses soll aber das Seufzen lassen; es sei eine Schande; die Mütter sollen lachen, die Feinde sollen seufzen.

Sulaiman Nesib starb am 28. September 1917 in Konstantinopel. *Türk Jurdu* (Nr. 145 vom 11. 10. 17 S. 3611) widmete ihm einen Nachruf, der, ein schönes Zeichen der Unparteilichkeit der Nationalisten, seine Verdienste, vor allem seinen aufrichtigen Charakter rühmend hervorhebt; dabei wird wahrheitsgemäß festgestellt: „obwohl Sami nicht alt geworden ist, gehört er zu unsern Literaten, die ihre Schule, ihr Programm historisch geworden sehen". Dem Nachruf folgten, aus Sabah, Teswiri Efkar und Ikdam abgedruckt, Lebensabrisse und Würdigungen. Teswir ist überschwänglich im Stile des Verstorbenen: unter nichtssagenden Phrasen werden Stücke aus den Proben in New Sali Milli (S. 284ff., vgl. I S. 16) abgedruckt: es wird nicht einmal empfunden, wie kompromittierend für den Verstorbenen diese Klagerei, diese Abgewandtheit vom Leben ist; in Wirklichkeit hat Sulaiman Nesib dem großen Werk der nationalen Hebung sein Interesse geschenkt und war Vorsitzender der „Gesellschaft für nationalen Unterricht und Erziehung", auch Mitglied der „Kommission für Originalarbeiten und Übersetzungen" am Unterrichtsministerium. Etwas rauh, aber wahr sind die Worte Ahmed Emins (aus Sabah): Sami Bey war mit 48 Jahren gebrochen ..., wie es sehr viele gibt, die, wie er, früh dem Leben Valet sagen, so gibt es auch viele seinesgleichen, die krank an Körper und Geist leben". Es ist nicht recht verständlich, wie die Begründer der edebijāti ʿumūmije meǧmūʿasy „Zeitschrift für Allgemeine Literatur", des im Oktober 1916 geschaffenen Organs der Gruppe, die, an dem Alten festhaltend, der jungen starken Bewegung im politischen und kulturellen Leben des Landes sich entgegenstemmt, Sami als einen der Förderer und Mitarbeiter in die Redaktionsgruppe aufnehmen und Gedichte von ihm abdrucken konnten. Sein letztes Gedicht erschien in Nr. 24 vom 14. April 1916, S. 407 (datiert vom 28. September 1916): „Ruhebedürfnis", es heißt darin: „Mein Denken schaut mit phantasielosen Blicken". Das bedeutet, daß das Wenige von kräftiger Lebensbejahung, das seine Aufnahme in meine Reihe mir gerechtfertigt erscheinen ließ, sofern es in der Jugend nicht ohne Einfluß auf die Entwicklung geblieben war, erloschen war. Anzuerkennen ist, daß er an dem

Kampfe gegen die Pedanterie und das oberflächliche Traditionstreiben des Mu'allim Nadschi teilnahm und sich nicht eigensinnig der Zählvers-(*hiğe wezni*)-Strömung entgegenstemmte. So nahm er eine Mittelstellung ein, und Fa'ik Aali (Nr. 4) widmete ihm den ersten Teil seines *temātīl*. — Im einzelnen bemerke ich noch: Etwas gar zu häufig wendet Sulaiman Nesib die Wiederholung an: *jalan hepsi jalan hepsi jalan* NSM S. 284, 12 (Übersetzung hier oben); ebenda S. 286, 5 *hepsi hepsi chajāl*; S. 286, 10 *titresem titresem*. Das Motiv: „es ist alles Lüge", „es ist alles Schein" kehrt oft bei den Dichtern vor 1914 wieder. Sami ist ein getreuer Interpret der verzweifelten Stimmung, in der sich alle Strebenden unter der Verfolgung durch Abdulhamid und seine Werkzeuge befanden. Nach persönlichen Nachrichten wurde Sulaiman Nesib besonders geschätzt wegen seines Geistes der Unabhängigkeit.

4. Fa'ik Aali [*fā'iq 'ālī*],

„geboren 1292 [1876] in Dijarbekir, Sohn des Dijarbekirli Sa'id Pascha, des Verfassers von *mīzān el'edeb*; absolvierte die Milkije in Stambul; aus seiner Familie sind eine ganze Anzahl hervorragender Persönlichkeiten in Dichtung und Kunst hervorgegangen; hochbegabt schrieb Fa'ik Aali schon früh Gedichte, in denen sich seine spätere Richtung zeigt; er war der eifrigste Verehrer des großen Hamid, andererseits wandte sich der junge Dichter dem Westen, und zwar besonders Victor Hugo zu; sobald Fikret und Chalid Zija die neue literarische Bewegung ins Leben gerufen hatten, schloß sich der junge Dichter ihnen an: unermüdlich übte er in Serweti funun seine Tätigkeit, bis er von Abdul Hamid kaltgestellt wurde; auch er litt unter den geheimen Verfolgungen, bis er durch den Einfluß hoher Freunde frei kam; die in Serweti funun publizierten Arbeiten stellte er nach der Revolution in dem Bändchen *fānī tesellīler* „Vergängliche Tröstungen" zusammen; in Stil und Gedanken unterscheidet er sich von den Genossen vollkommen; das Fikret und Dschenab und ihren Genossen Gemeinsame findet sich bei Fa'ik Aali nicht, man kann ihn vielmehr als direkten Nachfolger Hamids bezeichnen, an dem er seit der frühesten Jugend mit der größten persönlichen Verehrung hing; andererseits scheidet er sich von Hamid durch die Mannigfaltigkeit seiner Gegenstände und die besondere Sorgfalt seiner Sprache; nach der Revolution trat er in

Fa'ik Aali

eine neue noch reichere Periode ein; in allen Zeitschriften, die seit fünf Jahren erscheinen, stößt man auf den Namen Fa'ik Aali, und seine Beiträge würden drei, vier Bände bilden; außerdem brachte er zwei Gedichtsammlungen: „Midhat Pascha" und „Vaterländische Melodien" [*elḥāni waṭan*] heraus; nach Absolvierung der Milkije hatte er mehrfach Landratsposten inne, nach der Revolution einige Mutesarrif-Posten; heute ist er Mutesarrif des Liwa Skutari" (nach der Biographie des Anonymus NSM S. 17 f.). In dieser Vita ist ebensowenig wie in anderen Äußerungen über Fa'ik Aali erkannt, daß das zähe Festhalten an dem Persizismus in der Poesie sich bei ihm wie bei seinem Bruder Sulaiman Nazif [Nr. 7] aus ihrer Herkunft erklärt: sie sind in Sulaimanije geboren, der bekannten Kurdenstadt (über die Verhältnisse dort um 1830 berichtete lehrreich der britische Generalkonsul Rich in seinem Reisewerke über Kurdistan), und sie erhielten jedenfalls eine Erziehung vorwiegend persischen Charakters; so stehen sie ganz unter dem Banne der Zierdichtung. Die Bewertung des Momentes der Blutgesellung in diesem Falle ist mir nur bei einem allerdings sehr hellsichtigen Türken entgegengetreten (siehe jedoch meine Bemerkung über die Wirkung des Geburtsorts als fremder Einschlag Synthese S. 2). — Bild S. 16 mit Versen in *rubā'ī*; Probe S. 19 *ṭulū'* „Sonnenaufgang" (*müğtett*, Sonett) von November 1329 [1913]: arme Gedanken in gekünstelter, unverständlicher Sprache; vergleiche hiermit den Sonnenaufgang in Ali Dschanibs „Weg nach Turan" S. 53, mit der packenden Schilderung in einfachster Sprache; Fa'ik Aali bleibt bei der Naturerscheinung der Rechner: „wie stelle ich das schön dar": Ali Dschanib ist überwältigt: ohne Reflexion ringt das Erlebnis nach Ausdruck im Ringen mit der Sprache, in der nach Klingklang zu suchen neben dem Gewaltigen als Gipfel der Banalität erscheint. — *Büjük*: Bild und Probe S. 172: *jene hep sen* „Immer wieder alles du!" (*rubā'ī*): ein liebenswürdiges Wortgeklingel, ganz im Rahmen der klassizistischen Technik und Gedankenreihen.

Hachtmann behandelt Fa'ik Aali, er schreibt Ali (es empfiehlt sich Aali, denn der Name *'ālī* ist von *'alī* scharf zu trennen; auch der bekannte türkische Staatsmann hieß Aali und schrieb sich so [siehe Pariser Kongreßakten von 1856], nicht „Ali") S. 21 f. mit gleichem Gesamturteil wie bei mir. Das von Hachtmann erwähnte *temāṭīl* „Gestalten" ist eine Sammlung von Gedichten (überwiegend in Sonettform), deren erste Abteilung *mehāsin* „Schön-

heiten“[1] Sulaimanpaschazade Sami (Suleiman Nesib I Nr. 3), deren zweite Abteilung *'ašq weṭabī'at* „Liebe und Natur“ dem Bruder, Sulaiman Nazif, gewidmet ist. Die „Schönheiten“, inbegriffen die moralischen und ästhetischen, sind meist an Frauen gerichtet; sympathisch sind die Verse „Meine geschätzte Gefährtin. — Jenem entfliehenden Phantom“ (S. 17 bis 20); gefeiert wird Abdulhakk Mihr ünnisā, Schwester Abdulhakk Hamids (S. 21—26, mit Zitat aus ihren Gedichten S. 22 N. 1), auch Frauen mit fremdländischen Namen; eine Reihe von Gedichten ist den verschiedenen „Schönheiten“ gewidmet (die unschuldige, die flüchtige, die abwesende, die neu verschleierte Schönheit). In dem zweiten Teile ein Gedicht an Dschenab Schehabeddin (S. 168—176): „In den Wüsten — Erinnerung an gemeinsamen Ritt“; auch das unglückliche „Sa'dabad“ mit seinen Nichtigkeiten wird herbeigerufen, S. 136—138. — In dem „Bekenntnis“ (*ḥasbiḥāl*) vor den *fānī tesellüler* versucht Fa'ik Aali seine Leitgedanken niederzulegen; es ist in einer unglaublich schwülstigen Sprache geschrieben und läßt die Absichten nicht scharf hervortreten; der S. 8 f. proklamierte Grundsatz: „die Poesie muß sich an die ganze Menschheit wenden“ wird von dem Dichter selbst nicht befolgt: er wird nicht einmal von den eigenen Volksgenossen verstanden; kennzeichnend ist auch das Eintreten für *l'art pour l'art* S. 15. Hätte er in Stil und Sprache den von ihm gefeierten Abdulhakk Hamid (S. 14) sich mehr zum Vorbild genommen, so wären seine Verse nicht eine solche Häufung von arabisch-persisch-türkischer Schönrednerei geworden, wie sie sind. Hachtmann geht (Vita im „Zwanzigsten Jahrhundert“ S. 21 f.) in Fa'ik Aalis Gedichten den Berührungen mit den Franzosen im einzelnen nach (nicht ganz verständlich: er „erinnert ... an die französischen Parnassiens und Symbolistes“) und erwähnt das harte Urteil Ahmed Hikmets, dieses feinen Kenners, über den „Phraseur“ (S. 22).

5. Chalid Fachri [*chālid fachrī*]

„ist einer der geschätztesten Dichter der letzten Generation; die osmanische Jugend muß stolz sein, eine große moralische und dichterische Persönlichkeit wie Fachri zu besitzen; seine Sprache

[1] Auch in den älteren *fānī tesellüler* wird *mehāsin* zum Überdruß wiederholt; das immerwährende Operieren mit dem verschwommenen Begriff ist kennzeichnend für dieses kraftlose Ästhetentum. Fa'ik Aali gab wohl die Anregung zu der illustrierten Zeitschrift *mehāsin*, über welche siehe *Briefe* S. 221.

hat Vollklang, seine Gedanken sind originell; an Weite und Feinheit der Empfindungen überragt er die Dichter der letzten Zeiten. Chalid hat uns nicht den Westen, sondern den Osten, den alten Osten gesungen, hat uns die alten, längst gestorbenen Märchen mit einer frischen Sprache in metrischen Versen und rhythmisch erzählt. Er ist der Sohn des Oberst Dr. Fachri, geboren 1307 [beg. 14. 3. 1891] in Stambul; er hörte in der Kindheit die von seinem Vater in der Sprache Nadschis[1] geschriebenen Gedichte mit tiefer Aufmerksamkeit und erhielt von ihm die Dichtkunst; die Mutter verlor er in zartem Alter; das Studium im Galata Serai-Gymnasium mußte er, weil mit der Krankheit der Dichterei behaftet, aufgeben; aber was kann die Schule geben neben der Gabe der Natur? Chalid ist als Dichter und als Großer geboren, und so wird er sterben" (nach der Vita von Schehabeddin Sulaiman [siehe Nr. 9] NSM S. 154). — Die Stilprobe NSM (S. 155—157) ist ein Gedicht „Kabul" in Rubā'i-Versen: Beschreibung einer Szene in Kabul (Hochzeit der Tochter des Emirs). — Das Bild NSM S. 153 ist verschieden von dem *Büjük* S. 161; über die Unterschrift siehe unten. — *Büjük* S. 161 das Bild mit einer Probe „der Springbrunnen" [*müzāri'*], gewidmet Hakki Tahsin; harmlos; ob „ein Hodscha verrichtet die Waschung unter dem Brunnen" (Str. 3, 4) der poetischen Schilderung angehört oder ein Scherz sein soll, wage ich nicht zu entscheiden. — Die Überschwänglichkeiten in der Vita Schehabeddin Suleimans berührten alle, denen ich sie zeigte, seltsam; man erklärte sie aus der Anlage des New Sali Milli, bei welcher das Hauptziel gewesen sei, recht viele und in gutes Licht gestellte Namen zusammenzubringen. Man hat nichts gegen den noch jugendlichen Dichter, aber man stellt allgemein fest, daß zurzeit eine allgemeine Anerkennung seiner poetischen Bemühungen nicht vorliegt. — Neuestens trat Chalid Fachri mit dem Drama *baiquš* „Die Eule" hervor, aufgeführt am 2. März 1917 im Tepe-Baschy-Theater (Pera); Musik zum 2. Akt von Hegei; Darsteller aus der Truppe des Konservatoriums. Über die Generalprobe dieser Aufführung am 27. Februar berichtete ausführlich Schrader im Osmanischen Lloyd, Nr. 58 vom 28. Februar: diese im klassischen Versmaß geschriebenen dramatisierten Märchen machen der modernen Form

[1] Das ist nach dem S. 33 Anm. 1 Ausgeführten keine Empfehlung; die Bemerkung zeigt aber, daß der „Stil Nadschi" einen festen Wert darstellt, zeigt auch, daß der Verfasser der Vita, Schehabeddin Sulaiman, sich nicht des verderblichen Einflusses Nadschis bewußt ist.

der volksmäßigen Silbenzählung, wie sie heute von dem türkischen Dichter allgemein angewandt werde, keine Zugeständnisse; wolle man es klassifizieren, so müsse man es der Form nach der Schule Abdulhakk Hamids zuteilen; dem Inhalt nach widerspricht es unserer Vorstellung eines Märchenspiels: es sei vielmehr von Anfang bis zu Ende eine düstere Tragödie, in der der Uhu, der unheilverkündende Vogel des Volksaberglaubens, die Rolle des über den Häuptern der Menschen schwebenden dumpfen Schicksals spielt. Der Inhalt ist recht dürftig: das Leiden eines Schwindsüchtigen in einer Dorfhütte; die Stimmung wird verdüstert durch den Schrei eines Uhus; ein Gast erscheint und der Vater des Kranken hält mit diesem Zwiesprach, immer unterbrochen von dem Rufe des Unheilvogels; ein Bruder des Kranken wird zurückerwartet; statt seiner erscheint Aischa, seine Verlobte; sie erzählt dem Röchelnden ein Märchen; der Alte und der Gast machen sich auf, nach dem Ausbleibenden zu sehen. Der zweite Akt zeigt die beiden auf dem Friedhof, wo zunächst düsterer Gesang von Peris aus einer Grabkammer ertönt; auch hier der Ruf des Uhus; die Gebeine des zweiten Sohnes, Nail, den die Wölfe zerrissen haben, werden gefunden; der Alte ist verzweifelt. Im dritten Akt stirbt der Schwindsüchtige, der Vater wird wahnsinnig: er hält sich selbst für den Uhu. Schrader findet Maeterlincksche Kunst in diesem Werke, nur sei alles viel zu breit; bei der Aufführung mache das Erscheinen der Peris im zweiten Akt einen etwas zu opernhaften Eindruck. Einen Bericht ganz anderer Art über das Stück haben wir in Tanin, Nr. 2950 (vom 27. Februar 1917), von Sulaiman Nazif, der der Lesung des Dramas durch den Dichter in der Kunstakademie vor der Kommission beiwohnte, an deren Spitze der geschmackvolle, kunsthistorisch und ästhetisch geschulte Kammerherr des Sultans Isma'il Dschenani Bej steht. Der Berichterstatter nennt Fachri Chalid den „Tewfik Fikret der kommenden Generation", „einen Dichter, der imstande sein wird, das dichterische Erbe, das Tewfik von Hamid erhalten habe, zu verwalten und zu mehren". Nach einer mit zahlreichen Proben durchsetzten Inhaltsangabe geht er näher auf die Sprache ein, die er sehr lobt: kein Wunder, denn Chalid Fachri geht in ihr dieselben Wege wie Sulaiman Nazif, wenn er auch nach dessen Meinung nicht korrekt genug ist. Eigene Wege geht „J. Z. (*d*)", der sich im *Türk Jurdu*, Nr. 131, S. 3379—3383, mit *baiqus* beschäftigt (das strenge Gericht hat Fachri nicht abgehalten, sich

weiter in *Türk Jurdu* vernehmen zu lassen; siehe Nr. 138 ein Gedicht von ihm, Nr. 139 sein Bericht über Mughla, der nicht ohne Verdienst ist [siehe *Neuer Orient* Jahrg. I Nr. 3 S. 122]). Wir erhalten hier eine Schilderung der Umwelt, aus der Chalid Fachri hervorgegangen ist; das lärmende Treiben einer effekthascherischen Schar, die in dem von einem Dilettanten gegründeten „Rebāb" ihr Wesen trieben und gegen den *fedschri ātī* loszogen; es geht dabei nicht ohne einen Seitenhieb auf Jahja Kemal ab (S. 3380). Das neue Drama Fachris müsse jedenfalls die pièce à thèse, ein Tendenzstück, sein: „glaubt nicht an Aberglauben!" freilich, hier kommt es gerade aufs Gegenteil heraus: „glaubt an das Märlein, daß der Schrei des Uhus Unheil bringe"! Die Sprache findet der Rezensent abscheulich: sie ist ein Mischmasch aus dem dröhnenden Wust Abdulhakk Hamids und Nazifs und dem lebendigen Stambultürkisch. Dabei baut Chalid Fachri Verse, bei denen man vergeblich nach einem Sinn sucht — leerer Klingklang. Das Hauptergebnis für den Rezensenten ist, daß Fachri durch sein Drama in Aruz (es ist durchgehend in Chafif) unwiderleglich nachgewiesen habe, daß „die, die ihre Gefühle und Phantasien mit dem Rhythmus (*āheng*) des Aruz komponieren, dem Bankrott verfallen sind". Chalid Fachri ist noch nicht entmutigt: er dichtet weiter und betätigt sich namentlich in Jeni Medschmu'a: diese Zeitschrift hat ein weites Herz, und sie nimmt mit gleicher Liebe Zija Gök Alp wie A. Seifi, N. Dschanib wie Jusuf Zija auf, und auch Chalid Fachri.

6. Fazyl Ahmed [*faḍil aḥmed*].

„Verfasser des *dīwānče'i fāzyl* „Kleine Gedichtsammlung Fazyls"; ist Stambuler, oder, wie man in der Sprache der Viertelswächter sagt: *šehir ušaghy*; geboren 1302 [beg. 14. 3. 1886]; sein Vater, Dschemal Bey, starb als Mutesarrif von Diwanije; Fazyl lebte immer in der Fremde und zog mit seinem Vater zwölf Jahre lang in Anatolien, Kurdistan und Arabien herum und erhielt dabei von diesem eine vortreffliche Erziehung; mit zwölf Jahren nach Stambul gekommen, warf er sich eifrigst auf das Studium auch der westlichen Philosophie; zugleich findet er in den ältesten osmanischen Diwanen allerlei Schätze; die Revolution brachte auch ihm ein neues Leben: für seine Dichtungen war Freiheit nötig; in den Zeitschriften schrieb er zahlreiche Artikel über die verschiedensten Sachen; im ganzen schloß er sich an die Alten an, hat es aber

besser gemacht als die alten Meister" (nach der von Riza Tewfik verfaßten Vita NSM S. 26—28). — Sein Bild NSM S. 25, Probe ebenda S. 29—31 „an Muhafiz Dschemal Bej Effendi" (Mesnewi von 23 Doppelzeilen, silbenzählend): ist wegen der zahlreichen Anspielungen ohne Kommentar nicht verständlich. — *Büjük* S. 176 Bild (dasselbe wie in NSM) und Probe „Aus einem Briefe" Mesnewi von 12 Doppelversen, *remel*): unverständlich, weil fast nur Anspielungen enthaltend, auch in einer seltsamen Sprache.

7. Sulaiman Nazif [*sulaimān naẓīf*].

Die Worte über ihn von Doktor Abdullah Dschewdet NSM S. 278 enthalten nichts über seine Lebensumstände, nur folgende Charakteristik [Auszug]: „Er war sein eigener Lehrer und Schüler; ging in keine Schule, hatte aber die Kraft, eine Schule zu gründen; unter seinen Gedichten ist keines, in dem nicht das Wort „Jugend" vorkäme; Verse wie er können viele machen, Prosa schreiben wie er können nicht viele; seine Prosa ist wie ein Wasserfall, der ohrbetäubenden Lärm macht und eine hohe Schaumsäule aufspritzen läßt; es liegt darin eine gewisse Gefahr: unter dem musikalischen Zauber der tönenden Worte kann man dem kritisch abwägenden Urteil seinen Platz nicht wahren; der Leser wird in einen Strudel von Worten hineingerissen, wird dahin geschleudert, wohin der Autor ihn haben will; schließlich, nachdem die Musik geschwiegen hat, begreift man: „das hat Sulaiman Nazif sagen wollen"; wie ein Artist, der mit Löwen spielt und sie beherrscht, so spielt mein Freund mit den wildesten Worten; nach meiner Ansicht ist aber die Löwenart der Worte noch schrecklicher und gefährlicher als die Löwenart der Löwen, und was das schlimmste ist, sie ist dauernd". — Diese etwas scharfe Kritik wird vollkommen bestätigt durch die Probe „Brief an Abdulhakk Hamid" [S. 279—281]; das ist das ganze alte Wortgesimpel, man möchte sagen: es ist der Gipfel der Geschmacklosigkeit; man hat, wenn man das liest, nur den einen Trost, daß solche Briefe heute wohl nur noch selten geschrieben werden; ich möchte vermuten, daß der gescheite Weltmann, der Abdulhakk Hamid ist, etwas verlegen gelächelt hat bei Empfang dieser Epistel, die ein Leckerbissen für politisch-ästhetische Sensationslüstlinge, aber an die Geduld jedes ernsten und denkenden Menschen eine starke Zumutung ist. Der Brief ist datiert: Mosul, 16. Februar 1914; zwischen den Zeilen der geschwollenen Sprache

liest man mancherlei: von Bairut wird gesagt, es sei trotz seines Meeres, seiner Berge, seiner Promenaden nichts anderes als die enge Hülle eines Friedhofes [*maqber*, vielleicht mit Anspielung auf des Adressaten berühmtes Gedicht *maqber*], doch habe er dort einen Blick in das innerste Wesen der Dinge getan; im folgenden werden philosophische Allgemeinheiten und Schmeicheleien für den Adressaten vorgebracht; gelegentlich wird Dschelal Nuri mit Auszeichnung erwähnt, ferner das Ableben Ekrem Bejs [1], geheimnisvolle Punkte deuten Personen an, die nur von Vertrauten erkannt werden. — In einfacherem Stil gehalten ist die Probe von ihm *Büjük* S. 185 „Um zu leben!"; es ist eine Pariser Straßenszene mit oft behandeltem Motiv: eine besser gekleidete weibliche Person bietet dem Erzähler ihre Gesellschaft an; er gibt ihr sein Erstaunen über diese Erniedrigung zu erkennen; sie antwortet ihm nur: „um zu leben!" und dieses Wort hört er stets, wo er Elend und hündisches Gebaren sieht. — Sulaiman Nazif gilt auch heute noch als der schärfste Gegner der neuen Sprachschule. In meinen „Unpolitischen Briefen" konnte ich von dem im September 1909 wütenden Zeitungskrieg zwischen der alten und neuen Schule berichten, an welchem sich Sulaiman Nazif mit Artikeln in der Zeitung des Ebüzzija Tewfik *taswīri efkār* beteiligte; von kundiger Seite wird mir die Feindschaft, die zwischen Sulaiman Nazif und dem jüngeren Literaten herrscht, bestätigt. — Persönliches: S. N. ist Bruder des Fa'ik Aali (siehe Nr. 4) und Sohn des Dijarbekirli Sa'id Pascha; er wurde 1909 zum Wali von Basra ernannt, später erhielt er das Wilajet Bairut, und die türkischen Zeitungen waren seines Lobes voll wegen der Energie, mit der er dort das Ansehen des Reiches und des Türkentums wahrte und gegen gefährliche Intriganten vorging. — Bild von ihm NSM S. 277, ein anderes Büjük S. 185.

Über Fa'ik Aali steht sein älterer und bedeutenderer Bruder Sulaiman Nazif. Sie leben in treuem Bunde. Den zweiten Teil seines *temāṯīl* widmete Fa'ik Aali jenem. Hachtmann erwähnt Nazif nur als Hauptstütze der Zeitung Teswiri Efkar [bei den Umbildungen des Titels nach jedesmaliger Suspension wurde von *taswīr* über *tasfīr* zu *teswīr* gelangt] in ihrem leidenschaftlichen Kampfe gegen jede Sprachneuerung. Erbitterter Feind der neuen Türkei in ihren Bestrebungen nach einer gründlichen Reform der Verwaltung und der Neuorientierung der türkischen Gesellschaft

[1] Gemeint ist Ustad Ekrem [Nr. 11], gest. 16./29. Januar 1914.

durch Aufnahme der zu ihrer Weiterbildung nötigen Fremdelemete, nimmt er lebhaft an allem teil, was in seinen Augen einer wirksamen Führung dieses Kampfes dient. So ist er auch eine der Hauptstützen der dem alten Geiste dienenden „Zeitschrift für die Allgemeine Literatur". Als Mitglied des Fünfmännerausschusses für die „Bibliothek nützlicher Werke" (*āsāri mufide kütübchānesi*) war er hauptsächlich bestimmend für die Auswahl (es ist nicht verständlich, wie dem Diwan des Scheichülislam Jahja die Ehre des Abdrucks dort zuteil wurde, während die wichtigsten Werke dieser „klassischen" Periode nicht zu haben sind, von den älteren Werken nicht zu sprechen). Nazifs letztes Werkchen, *batarja ile āteš* „Ganze Batterie Feuer!" (Stambul, Reichsdruckerei, 1334 [1916]; auch u. d. T. „Bibliothek von Originalwerken und Übersetzungen des Ministeriums für Öffentlichen Unterricht" Nr. 40), gewidmet Dschenab Schehabeddin mit schwungvollen Worten „des sehr kleinen Schülers an den sehr großen Lehrer" vom 12. 10. 1331 [23. 11. 15], ist eine Sammlung von Skizzen, die von dem zweiten Stücke den Namen hat: Geschichte von dem Oberst Junus Bej, der in den Kämpfen um Plewna (in ihnen fiel auch Dschenabs Vater, der Major Schehabeddin) eine Schanze kommandiert und, als das Pulvermagazin in dieser explodiert, mit Kaltblütigkeit den Befehl gibt „Ganze Batterie Feuer!", erzählt nach Talaat Bejs „Kriegsgeschichte von Plewna". Von den anderen Stücken nenne ich Nr. 18, zwei Gedichte von Sully-Prudhomme (S. 123—137), die dessen Bekehrung von einem farblosen Internationalismus zum flammenden Patriotismus schildern, hervorgerufen durch die Ereignisse von 1870[1]; der Dichter, dessen Stücke französisch mit gegenüberstehender Übersetzung (in Prosa) gegeben werden, wird hingestellt als ein Vorbild für die Volksgenossen, die durch die Schläge des Balkankrieges sich aufrütteln lassen sollen zum Handeln für das Vaterland. Ähnlichen Inhalts ist Nr. 17, ein Brief aus den Ruinen von Ninive vom 25. Februar 1914, der unter dem Titel „Feindschaft? Freundschaft?" mit einer kurzen Einleitung abgedruckt ist (S. 113—121). Es ist ein Denkmal der Wut und des Hasses, wie man es bei einem Manne von Einsicht nicht für möglich halten sollte, eines beschränkten religiösen und nationalen Fanatismus. „Die türkischen Mütter sollen jeder Lebensfrucht, die sie auf den

[1] Auch durch seine klassizistische Tendenz mußte Sully-Prudhomme, der Dichter der vollendeten Form, Nazif sympathisch sein. Nur besaß S. P. daneben eine tiefe Innigkeit des Gemüts, von der bei den modernen Klassizisten der Türkei nichts zu finden ist.

weinenden Boden des Osmanenlandes legen werden, die Geschichten des nationalen Unglücks erzählen, sollen, die Wiege ihrer Kleinen schaukelnd, ihre Kinderlieder mit den letzten Atemzügen unserer auf den Bergen des Kaukasus, in den Tälern der Donau, in den Wüsten von Tripolis und Benghasi, an den Küsten des Adriatischen Meeres gebliebenen Toten komponieren" (eine Probe des auf die Dauer unerträglichen Stils). Es läuft also hinaus auf systematische Pflege des Haßgesanges. Das ist gegen den osmanischen Geist, der, soweit er nicht durch kirchliche, völkische und wirtschaftliche Hetzereien in eine fremde Richtung gebracht ist, nichts von hysterischer Direktionslosigkeit an sich hat. Sulaiman Nazif hat das offenbar empfunden: in den einleitenden Worten schwächt er den üblen Eindruck ab, indem er das von ihm geprägte Wort „Meine Religion ist mein Haß" erklärt als eine „unpersönliche Äußerung", da der Haß nur gerichtet sei gegen die Feinde der Nation. Nehmen wir die Entgleisung als Äußerung eines allzu feurigen Temperaments und als ein Stück der Mentalität der gewesenen Türkei. Mitten in die schlimmste Zeit des Balkankrieges führt der nicht datierte Brief an Abdulhakk Hamid S. 89—93 (verschieden von dem in New Sali Milli abgedruckten, siehe I S. 142): für ihn haben wir volles Verständnis, obwohl er die Erinnerung an die die Franzosen bei der Belagerung und Eroberung von Paris erschütternden Verse Victor Hugos (S. 91) wachruft; die Literaten Stambuls hatten sich gegenüber der Bedrohung der Hauptstadt schweigend verhalten, und Nazif ruft nun den gefeierten Dichter, Meister Hamid auf, noch einmal die Stimme zu erheben: „Sagen Sie jedem Irrenden," ruft er aus, „daß die Gefahr, die die gegenwärtigen nationalen Unruhen mit sich bringen, sehr groß ist"; nach S. 89, Anm. erwiderte der angerufene Dichter in einem Anhang zu seinem „*wālidem*". Versöhnend wirkt „Stambul amüsiert sich!", datiert 2. August 1913 (S. 95—99). Hier weist der Dichter auf schwere innere Schäden hin und zugleich auf den Punkt, von dem aus diese Schäden geheilt werden können. Der Ausgangspunkt ist eine Entrüstung, die auf einem Mißverständnis beruht: der Verfasser erregt sich nämlich darüber, daß in dem bekannten Garten Peras, Tepebaschy (Petits Champs), „eine italienische Musikbande von etwa fünfzig Personen" (in Wirklichkeit waren es Levantiner und osmanische Staatsangehörige, die dabei ein kärgliches Brot fanden) allabendlich auftrete, und er findet darin die Anzeichen einer Verdorbenheit, die ihm die Worte Jaurès' ins Gedächtnis

rufen, als die Dreifuß-Affäre Frankreichs sozialen Schmutz offengelegt hatte: „*Si cette société est à ce point corrompue, ses débris immondes ne pourront même pas servir de fondement à une société nouvelle*". Er fleht: „Lieber Gott! schenk uns vor dem Untergang doch ein wenig Gefühl, ein wenig Scham!" Er schließt die Augen und sieht im Geiste den Zustand Anatoliens mit all seinem Elend, entblößt von Männern, das Land bald verdurstend, bald von Wasserfluten überschwemmt, ohne Wege — und der Musikgarten da zieht aus diesem elenden Lande den letzten Groschen! Aber die Stunde kommt: „Das auch in seinen fruchtbaren Gebieten Hunger, Elend, Verzweiflung weinende Anatolien wird nicht länger schweigen; Gottvertrauen und Geduld haben eine Grenze; Anatolien erwacht: wenn es lernen wird, daß es noch etwas anderes ist als ein Mittel, die Lüste Stambuls zu bezahlen, dann wird ihm eine neue und widerstandsfähige Kraft kommen . . . es wird sich mit der heiligen Waffe des Rechtes rüsten, wird sich vor der übermütigen und verdorbenen Hauptstadt aufrichten und Abrechnung von ihr verlangen und erhalten." Aber nicht Anatolien, sondern der Übermut und die Verblendung der Feinde, die sich zerfleischten, retteten Stambul. Der gesunkene Mut belebte sich durch die Wiedereinnahme Adrianopels. Der Weltkrieg brachte der Türkei eine moralische Stärkung von unermeßlicher Bedeutung. Es fanden sich eine Anzahl ungewöhnlich fähiger und energischer Männer für die Einzelzweige der Verwaltung, und, nicht zuletzt, Anatolien zeigte sich als ein erwachendes Land, das mit klarem Bewußtsein die Hand ergriff, die ihm von der Zentralregierung entgegengestreckt wurde, und mit Begeisterung den Winken folgte, die ihm gegeben wurden zur Ertüchtigung der heranwachsenden Bevölkerung, zur Neuorientierung des Wirtschaftslebens und zur Hebung des kulturellen Standes. Mag Nazif und die Gruppe, der er angehört, das zugeben oder nicht, Tatsache ist, daß eine Wandlung auf allen Gebieten stattfindet. Auf dem der Literatur, von dem hier ausgegangen wurde, ist die Tradition von den vier großen Meistern im Erlöschen: diese Tradition hat der anonyme Biograph Dschenabs festgelegt: „Dschenab wird zu den vier, fünf großen Meistern unserer modernen Literatur gezählt" (S. 136), und Abdulhakk Hamid bestätigte mir das persönlich und zählte sie so auf: Dschenab Schehabeddin, Sulaiman Nazif, Riza Tewfik, Fa'ik Aali (oben S. 23), nur hätte er an Stelle des unbedeutenden Fa'ik Aali „Abdulhakk Hamid" sagen sollen:

1
46

Abdullah Dschewdet

denn gilt die Formel auch heute nicht mehr, so war doch zur Zeit ihrer Gemeingültigkeit (vor etwa 20 Jahren) Hamid unzweifelhaft allen überlegen durch freien Geist und Beherrschung der Form, während Riza Tewfik alle überragt durch ein ausgebreitetes Wissen und ein tiefes Verständnis für geistige und seelische Vorgänge. Innerhalb des engen Kreises, auf den Nazif nach seinem Verstehen und Können beschränkt ist, hat er eine Meisterschaft erworben, und auch die Gegner erkennen ihm eine gründliche Kenntnis der „Klassiker" zu. Nur bedarf die „Neue Türkei" anderer Tätigkeiten als des Wühlens in den Nichtigkeiten der „klassischen" Diwane.

8. Abdullah Dschewdet [*'abdullāh 'ǧewdet*],

„geboren 9. September 1869[1]; erhielt den ersten Unterricht in der Militärmittelschule von Ma'mūret ül'azīz; nach deren Absolvierung kam er nach Stambul und trat in das Kuleli-Gymnasium ein; später wurde er in die Militärmedizinschule aufgenommen, die er mit dem Diplom als Arzt-Hauptmann verließ. Der Doktor erglühte für eine revolutionäre Literatur. Damals strengten sich Leute wie Ali Farah und Abdulhalim Memduh heftig an, im Stile Kemals zu schreiben. Abdullah Dschewdet kannte Abdulhalim aus der Nähe und hat anerkannt, daß er ihm reichlich Dank schulde. In den Versen Abdullah Dschewdets lebt das Feuer jener Zeit, zumal in den *qahrījāt* „Gewaltliedern", die er in Europa drucken ließ, und in denen er die Tyrannei in kühner Sprache geißelte. Die literarische Betätigung auf solchem Gebiete führte ihn zu politischen, soziologischen und philosophischen Studien; er las Büchner, Karl Vogt, Häckel und auch ein wenig Spencer und machte sich mit ihren Gedanken vertraut. Die glühende Liebe zur Wahrheit brachte ihn in Konflikt mit den Herrschenden, und sein Los warf ihn von Gefängnis in Gefängnis, von Verbannung in Verbannung; aus dem letzten Exil (Tripolis in Afrika) entfloh er nach Europa und gründete in Genf die Druckerei *Iǧtihād*, mit der er dann nach Kairo übersiedelte; er druckte eifrig Bücher und freiheitliche Arbeiten; er stand mit allen revolutionären Bewegungen in Beziehung und war auch einer der ersten Gründer der Gesellschaft für Einheit und Fortschritt. Bald nach der Revolution kehrte Abdullah Dschewdet nach Stambul zurück und setzte hier die Herausgabe seines *Iǧtihād*

[1] Leider ist über Ort der Geburt und Blutbeziehungen nichts gesagt; es dürfte sich aus der Herkunft manches in dem Wesen des Mannes erklären.

fort; er widmete sein Leben der Idee, in der Türkei eine reformatorische Gedankenbewegung zu wecken. Man muß anerkennen, daß Abdullah Dschewdet in der letzten Literaturperiode eine angesehene Persönlichkeit darstellt. Auch französisch gab er lyrische Gedichtsammlungen heraus; auch persische Verse machte er. Seine Tätigkeit war und ist eine außerordentlich vielseitige. Der verstorbene Gibb schätzte ihn als Dichter und hat z. B. sein Gedicht auf Shakespeare in englische Verse gebracht; diese Übersetzung ist in meinen Händen; die beiden Männer kannten sich persönlich; Briefe Gibbs an Abdullah Dschewdet habe ich gesehen. Ich selbst habe ihm in dem von mir besorgten Band 6 zu Gibbs Geschichte der osmanischen Poesie eine eingehende Würdigung gewidmet [Bd. 6 wurde Belegband; für den von Riza Tewfik zu bearbeitenden Ergänzungsband (7) war bis 12. 12. 1908 [Datum des Vorworts zu 6] nur das Kapitel über Kemal in Brownes Hand]. (Auszug aus der Vita von Riza Tewfik NSM S. 99f.) — NSM S. 98 das Bild Abdullah Dschewdets, S. 101—103 Probe von ihm: „Wollen wir der Einheit zugehen?", ein den Wert der Einigkeit an dem Beispiele der Schweiz beleuchtender glühender Aufruf, der in nicht glücklicher, etwas phantastischer Weise auch den Islam hereinzieht und nicht immer ganz klar ist. — *Büjük* S. 188 hat sein Bild (dasselbe wie NSM) und eine Probe „Mein zehnter Juli" [Revolutionstag], eine phantastische Verherrlichung der künftigen Einheit mit Zitierung eines Verses seiner *qahrījāt* (in *müğtett*). — Aus der persönlichen Berührung mit Abdullah Dschewdet füge ich folgendes hinzu: er war der erste, der Schillers Tell ins Türkische übersetzte (durch Vermittlung des Französischen); als er, aus Tripolis entflohen, nach Wien gekommen war, suchte Abdulhamid ihn kaltzustellen, indem er ihn zum Arzt der dortigen Botschaft machte; er quittierte, indem er den Botschafter ohrfeigte. Ich machte seine Bekanntschaft bei meinem ersten Aufenthalte in Paris 1899, und er sandte mir dann mehrfach Arbeiten: *qahrījāt* „Gewaltgedichte" (eine kleine Gedichtsammlung), [Genf] 1315 [1899]; *istibdād — V. Alfierinin della Tirannia*, Genf 1317 [1901]; *La Lyre Turque*, Wien und Paris 1902; viele Jahre gab Abdullah Dschewdet die Zeitschrift *iğtihād*, halb türkisch, halb französisch heraus, zuerst in Genf, dann in Kairo, dann in Stambul. Seine neueste Arbeit ist *rubā'ījāti chaijām we türkğeje terğemeleri* „die Vierzeiler Chaijams und ihre türkische Übersetzung", Stambul 1914, 286 S. [Bd. 36 der „Bibliothek des Idschtihād"]; siehe mein Referat darüber in Welt des Islams IV, Heft I.

Schehabeddin Sulaiman

9. Schehabeddin Sulaiman [*šehābeddīn sulaimān*],

„geboren 1301 [1885] in Stambul, ist aber nicht Stambuler, denn sein Vater gehörte der Adelsfamilie Tschawdarli Ali Agha an, die sich 1130 H [beg. 5. 12. 1717] in Balikesr festgesetzt hatte; er war eine Zeitlang in Stambul unter dem Namen Scherifpaschazade Sulaiman Schewket Bej bekannt; in dem ihm zur zweiten Heimat gewordenen Smyrna sowie in seinem Herkunftsorte trug er immer den Namen Tschawdarlizade Schihabuddin. Sulaiman brachte seine Kindheit in Smyrna zu, wo sein Vater Direktor des Defteri Chakani (Grundbuchamtes) war; während der Gymnasialzeit in Smyrna schrieb er bereits in den Tages- und Wochenblättern zahlreiche Artikel, die Aufsehen erregten; 1319 [1903] ging er nach Abschluß des Gymnasiums nach Stambul und wurde in die Milkije aufgenommen, was damals für Gymnasialabiturienten nicht leicht war; als er diese absolviert hatte (es war das Jahr der Revolution), wurde er ein bescheidener Lehrer des Französischen am Wefa-Gymnasium; da starb sein Vater, und er hatte schwer zu kämpfen, aber seit der Smyrnaer Gymnasialzeit besaß er eine gewisse Berühmtheit, die ihm nützlich wurde und seinen dunkeln Weg erleuchtete; die letzten fünf Jahre waren für ihn außerordentlich bewegt durch Leitung der verschiedensten Zeitungen und durch politische und literarische Kämpfe; das erste selbständige Werk, das er herausbrachte, das Drama *čyqmaz soqaq* „die Sackgasse", erregte noch vor der Aufführung und vor der Publikation heftigen Streit; von den jungen Autoren und Dichtern, die ein wenig auch infolge dieses Streites in zwei Gruppen mit verschiedenen Kulturzielen gespalten waren, gründete ein wichtiger Teil — zwar zerstreut, aber doch eine Macht — den literarischen Verein *feǧri ātī*[1] und setzte über seine Tür als Devise „Die Kunst ist persönlich und ehrwürdig"[2]; Schihabuddin Sulaiman gehörte mit zu den

[1] NSM S. 329, 3 f., in der Vita des Hemedanizade Ali Nadschi wird gesprochen von einem „Federstreite zwischen Schehabeddin Sulaiman und einer ‚gegenwärtig' unter dem Namen *nājīler* arbeitenden Gruppe über die Vereinigung *feǧri ātī*".

[2] Diese Formulierung enthält die schärfste Verdammung der Schönredner, die „Poesie" verübten, um ihre Fertigkeit in dem Gebrauche der Ziersprache zu zeigen, und jeden selbständigen Geist, der aus der Schablone herauszutreten wagte, unbarmherzig verfolgten; Schehabeddin Sulaimans anderer Spruch: „Die Kunst hat nicht Erziehungs- und Moralziele" (hier S. 23) ist nur ein anderer Ausdruck des Gedankens. Es ist der romantische Gedanke, der sich hier gegen den klassizistisch-rationalistischen aufbäumt. Aber es langte nicht: dem neuen Geiste, den er predigte, fand Schehabeddin Sulaiman nicht die neue Form, die ihm adäquat war, und so muß er den Vorwurf

Gründern, und sein zweites Werk *fyrṭuna* „Der Sturm", bildet einen wichtigen Band der Bibliothek dieses Vereins; dieses Drama, welches gewisse Schäden des Pariser Lebens zeigt, erregte sofort eine heftige Kontroverse; man behauptete, der Autor habe hier mit einem Kruge Wasser das Getöse eines Meeres hervorbringen wollen; man könnte aber vielmehr sagen: Schehabeddin Sulaiman besitzt eine so satanische Kraft, daß er dem Menschen einen Tropfen Wasser als ein großes Meer erscheinen läßt; manche haben seine ersten Werke unmoralisch genannt, ich finde vielmehr, daß er zu den wenigen von unseren Schriftstellern gehört, die in dem behandelten Gegenstande immer einen moralischen Zweck sehen; die Erklärung solcher Verleumdung ist, daß er mit lauter Stimme Dinge rief, die vor solchen Leuten nur mit Vorsicht oder mit etwas Heuchelei gesagt werden dürfen; diese Leute brachten es fertig, ihn um das von ihm mit vieler Liebe geübte Lehramt am Wefa-Gymnasium zu bringen, weil er den Schülern gesagt hatte: „Die Kunst ist nicht Verfolgung eines erziehlichen und moralischen Zieles, sie ist an sich moralisch"; er blieb aber seinem Programm treu; das nationale Schrifttum bereicherte er durch eine „Geschichte der osmanischen Literatur"; das war ein erster Versuch in dieser Richtung; zur Belohnung erhielt er sein altes Amt wieder, und er setzte die Lehrtätigkeit nach der von ihm als richtig erkannten Methode fort und gewann schließlich recht; er wurde dann zum Gehilfen des Direktors des Lehrerseminars ernannt; er dankte aber ab, um zu der geliebten Lehrtätigkeit zurückzukehren, und auch jetzt ist er Lehrer. Außer den schon genannten Werken sind noch zu nennen: *qyryq muḥāfaẓa* „Der gebrochene Schutz", nationaler Einakter; *ben-bašqa* „Ich und der Andere", Einakter zusammen mit Tahsin Nahid [*taḥsīn nāhīd*]; *ṣan'ati taḥrīr* „Die Kunst des Schriftstellerns"; *ma'lūmāti edebīje* „Literarische Kenntnisse", zusammen mit Mehmed Fuad, zwei Bände; *osmanlylyqda wāhime'i mes'ūlījet* „Die Vorstellung der Verantwortung im Osmanentum", außerdem kleine

ertragen, daß er selbst den alten Geist fördern half — durch seine Schriften; wenn er in seiner Lehrtätigkeit für den Persönlichkeitsgedanken wirken konnte, so hat er zu der Entwicklung beigetragen. Sein *tārīchi edebījāti 'oṭmānīje* „Geschichte der Osmanischen Literatur" zeigt schon im Titel die Schwerfälligkeit und Gebundenheit dieses nach Freiheit Strebenden. Der Stil dieses Buches, das nach dem Titel der von „J. A. L." veranstalteten Ausgabe Stambul, Druckerei Sandschakdschian 1328 [1912] (384 Seiten) „nach dem letzten von dem Unterrichtsministerium angenommenen Programm für den Unterricht in dem sechsten und siebenten Jahre der Gymnasien bestimmt ist", ist unerträglich: es ist der Stil der Leute, die die Intellektuellen von heute bekämpfen.

Geschichten und kritische Artikel in den Zeitungen" (nach der Vita von Ja'kub Kadri NSM S. 149 f.) — Bild S. 148. — Stilprobe *mükāfāt* „Lohn" S. 151 f.: ein seltsames Prosastück in gespreizter Manier; es werden Qualen beschrieben; zum Schluß aber hilft der Schreiber einem unruhig schlafenden Kinde, und als das Kind in verschlafenem Tone sagt: „Ich danke, Herr Lehrer", da ist alles gut, es wird Licht und „das ist die ewige und einzige Belohnung dieses Landes für mich". — *Büjük* S. 212 Bild (anderes als in NSM). — S. 212—217 Probe: „Seelische Augenblicke" (psychologische Momente), zwei Dialogskizzen, „Liebe" und „Eifersucht"; psychologisch möglich, aber so banal und unerfreulich, daß sie kaum Interesse wecken (aus dem Französichen?, jedenfalls nicht aus echt türkischer Umwelt heraus); die sprachliche Behandlung ist ganz altmodisch; die Leute sprechen auch im höchsten Affekt die Effendi-Sprache.

10. Nigar Hanum [*nigār chānum*].

„In der Kunst und im Leben stellt Nigar Hanum den Türkischen Orient besser als alle Zeitgenossen dar; sie ist unsere einzige Dichterin, die mit einem weiblichen Genius begabt ist; niemand konnte mit solcher Herzlichkeit wie sie die Köstlichkeit ihres Geschlechtes schildern. Sulaiman Nazif nannte sie den „Abdulhakk Hamid der Frauen". In Metrum, Reim, Sprache schwach, erinnern die Verse dieser Dichterin an eine in einem verlassenen Zimmer, mit der heißesten Glut des Herzens gespielte Musik. Nigar Hanum ist der Ehe eines edlen und stattlichen Vaters mit einer vornehmen Stambulerin entsprossen; ihr Vater ist der Ungar [ungarische Konvertit] Osman Pascha, der sein neues Vaterland von ganzem Herzen liebte. Die Feinheit der Sinne ist ein Erbteil ihrer Mutter; sie erhielt eine außerordentliche Erziehung; sieben Jahre alt, besuchte sie die Mädchenabendschule in Kadiköj; mit 14 Jahren erwachte ihr Dichtertalent; mit 18 Jahren gab sie die Gedichtsammlung *efsūs* „Weh!" heraus; dann kamen: *nārān, 'aksi ṣedā, ṣafaḥāti qalb;* dabei war sie eine aufmerksame Mutter für ihre Kinder. Außer Französisch und Deutsch spricht sie das Stambul-Griechisch (nach der Vita des Jahja Kemal NSM S. 4). — Bild NSM S. 3 mit Versen (*müzāri'*). Probe „Der Fes meines Bruders" (*müğtett*) NSMS. 5 f.: eine Klage um den Verlust des Teuersten in etwas altmodischer Sprache, aber stimmungsvoll. — Nigar Hanum starb 31. März 1918, siehe [Hartmann in] *Neuer Orient* III S. 85 und Frank ebenda S. 168.

11. Redscha'izade Ekrem [*reǧā'īzāde ekrem*],

„genannt Ustad Ekrem [*ustād ekrem*, daneben *ustādi ekrem*], geboren in Stambul 1263 [1847], [gestorben 16./29. Januar 1914]; sein Vater, Redscha'i Effendi, war Direktor des Kaiserlichen Takwimchane und bemühte sich um den Druck zahlreicher köstlicher alter Werke, darunter Übersetzung der *šaqā'iq*[1] und Anhang dazu. Sechzehn Jahre alt, schrieb Ekrem einen Teil der später gedruckten Sammlung *naghme'i seher* „Morgenmelodien"; der Mode nach vertiefte er sich in die französische Literatur und gab ausgewählte Stücke der Klassiker in dem Bändchen *nāčīz* „Nichts" heraus, ferner Übersetzung von „Mes prisons" und „Atala" (Chateaubriand; damals hatten Schinasi und Namyk Kemal den Kunstformen und dem Denken neue Formen gegeben und damit in der Literatur eine neue Strömung geschaffen; Ekrem schloß sich ihr an; in *zemzeme* „Gemurmel" (3 Bde.) schuf er ein Werk, das neben seiner Tätigkeit als Lehrer an der Milkije-Schule ein Lehrmeister der Jugend für die Theorien der neuen Schule wurde; die kleinere Arbeit *tefekkür* „Denken" enthält Erinnerungen an die Vergangenheit; in *taqdīri elḥān* „Bestimmung der Melodien" gab er Betrachtungen über die wirkliche Literatur; als Mu'allim Nadschi mit seinen Anhängern eine literarische Reaktion herbeiführen wollte, scheiterten sie durch dieses Werk; danach kamen kleinere Sachen: *schemsā, muḥsin bey, peǰmürde* „Verwelkt" und *taqrīẓāt* „Lobreden"; als Verfasser dieser Arbeiten kann Ekrem Bej als einer der Hauptfaktoren der literarischen Bewegung Tewfik Fikret — Chalid Zija betrachtet werden; Ekrem Bey leistete der Literatur einen großen Dienst, indem er die literarische Redaktion an Serweti Fünun seinem alten Schüler Tewfik Fikret überließ; ferner: *araba sewdasy* „Die Wagenliebe"[2] und *niǰād ekrem* „Trauergedichte auf seinen in der Jugendblüte gestorbenen Sohn"; außerdem viele ungedruckte Werke; nach der Umwälzung war er eine Zeitlang Minister des öffentlichen Unterrichts, heute ist er Mitglied des Senats; seine Anerkennung ist in der gelehrten und denkenden Welt des Landes allgemein" (nach der Vita NSM S. 8f.). — Der Nachruf seines Sohnes Erdschümend „Über mein Väterchen" NSM S. 458f. enthält nichts Erhebliches: „Anfang 1324 [beg. 14. März 1908] litt er

[1] d. h. *aššaqā'iq annu'mānīja* des *Taschköprüzade*, siehe Brockelmann B. 2, 425.

[2] Übersetzung zweifelhaft; nach Schehabeddin Sulaiman S. 346 ist dieser Roman eine Satire auf die Nachäffer Europas unter den Bejs.

Redscha'izade Ekrem

unter seelischen Erregungen; seit ein, zwei Jahren nahm er nicht mehr an den Sitzungen des Staatsrates teil; es war ein nichtswürdiger, allgemein als *jurnalǧī* „Angeber" bekannter Bursche dazu ernannt worden; er lebte nur noch dem Gedenken seines früh verstorbenen Sohnes Nijad, dessen Grab in Kandilli er von der hochgelegenen Villa in Büjükdere aus beständig vor Augen hatte; er wollte nur noch der Literatur, vor allem Neuherausgabe seines *ta'līmi edebījāt* und der Anregung begabter Studenten leben; ein Gesuch um Pensionierung wurde von Abdulhamid persönlich abschlägig beschieden; nach der Revolution wurde er zum Ewkaf-Minister ernannt; um nicht als solcher jeden Freitag Abdulhamid, der ihn wiederholt schwer beleidigt hatte, sehen zu müssen, bat er um das Unterrichtsministerium; er erhielt die Ernennung zum Senatsmitglied; bis zum letzten Augenblicke nahm sein reger Geist an allen Vorgängen teil". — Das Bändchen „Ekrem Bej" von Isma'il Hakki, Stambul 1308 [1892], 88 S. 12^0 (in der Sammlung: *on dördünǧi aṣryñ türk müḥarrirleri* „Die Türkischen Schriftsteller des vierzehnten Jahrhunderts" bietet zur Vita des Dichters nichts. Horn (S. 37 f.) hat als den Namen des Dichters „Machmud Ekrem"[1]; er nennt als Werke *neghme'i seher, zemzeme, genǧlik*, Atala und die Dramen „Die keusche Angélique" und *weṣlet*; das *ta'līmi edebījāt* durfte nicht fehlen: gerade dadurch übt er noch jetzt Einfluß auf das literarische Schaffen. Daß Ekrem „aus dem Westen die Kunstformen der Ballade und Romanze eingeführt" (Horn S. 37), wird man kaum sagen können (die Türken haben ja die verwandte Art des *destān*); unrichtig ist, daß er „das einheimische Volkslied veredelt und damit völlig literaturfähig gemacht" habe (Horn ebda). — Nach mündlicher Tradition berichte ich, daß Ekrem ein historisches Gedicht u. d. T. *tārīch* „Geschichte" unter Abdulhamid abzufassen begann und es erst nach der Revolution zu Ende führte. Es ist ungedruckt und scheint nur bei den literarischen Feinschmeckern umzugehen. — Abdulhakk Hamid bezeichnete selbst sich mir als Schüler des Ustad Ekrem; er ist voll von Erinnerungen an den Meister, dessen Verdienste er nicht hoch genug einschätzen kann; „es war ein merkwürdiger Zufall, daß ich mein erstes Werk *māǧerāji 'ašq* in derselben Druckerei zur selben Zeit druckte wie Ustad Ekrem seine Übersetzung von Atala; er war damals 25, ich 19 Jahre alt". Eine liebevolle Charakteristik des Meisters gibt

[1] Der Name „Machmud", der seltsamerweise in der Vita NSM nicht erwähnt ist (er findet sich auf dem Titel der älteren Werke), trat hinter dem *machlaṣ* völlig zurück.

Schehabeddin Sulaiman in seiner Literaturgeschichte (siehe S. 3) S. 341—346; in feiner Weise wird neben allem Respekt für die hohen Qualitäten Ekrems als Dichter hingewiesen auf das Schulmeisterliche, das vielen seiner Sachen anklebt (S. 345, S. 19f.), im Gegensatze zu Hamid: Hamid packt den Leser sofort und reißt ihn mit sich, Ekrem muß studiert, langsam genossen werden; die gute Seite dieser Eigenschaft ist, daß er ein echter Kritiker war, der erste Kritiker, den die Türken besitzen; was vor ihm sich „Kritik" nannte, war nichts als der Tummelplatz persönlicher Interessen mit Verwünschungen und Insulten (S. 346, 8ff.). Seine kritische Ader ließ ihn auch als erster die Normen des literarischen Schaffens festlegen (in dem *ta'līmi edebījāt*); in diesem Sinne darf man wohl mit Abdulhalim-Fazy (Anthologie S. 187, auch wiedergegeben von Sulaiman Schehabeddin Geschichte S. 341, S. 14f.) sagen: „Das Meisterwerk Ekrem Bejs ist die türkische literarische Jugend selbst." — Bild NSM S. 7 mit Unterschrift in Prosa; drei Bilder von ihm (zwölfjährig, als Oberleutnant und 42jährig) S. 463, Familienbild (mit Nijad und Erdschümend von 1308 [1892]) S. 462.

12. Hüsein Su'ad [*ḥusain su'ād*],

„geboren März 1284 [beg. 14. 3. 1868] in Stambul; sein Vater Ali war Beamter im Finanzministerium; Hüsein Dschahid ist sein jüngerer Bruder; in der Medizinschule erwarb er das Arztdiplom 1304 [1888]: in der Bibliothek seines Vaters befanden sich viele alte Diwane, die er von früh an studierte; er gewann dadurch Geschmack an Literatur und Poesie; gleichzeitig mit ihm begann literarische Betätigung Dschenab Schehabeddin, sein Schulgenosse und Nachbar; der Unterschied zwischen beiden ist, daß dieses Phantasie in unbegrenzte Weiten schweift, während Su'ad zur feinen Gefühlsschilderung, zur Feinheit des Empfindungslebens neigt. Su'ad brachte einen Teil seiner Jugend in Europa zu; eine Reihe von Gedichten, *nedīri melāl*, die sich auf den Verlust der ersten Gattin beziehen, zeigen eine feine dichterische Empfindung; auch sein literarisches Talent wurde erst durch die Revolution geweckt; berühmt sind seine pseudonymen Artikel in der Zeitschrift *qalem*; die Theaterstücke *„kirli čamaširler"* und *„derse dewām edelim"* sind die glänzendsten Vertreter der Komödie bei uns; eine Gedichtsammlung von ihm ist unter dem Namen *lāne'i melāl* „Das Nest der Langeweile" gedruckt (nach der Vita von Dschelal Sahir NSM

Kazim Nami

S. 61). Sein Bild NSM S. 60. — Probe von ihm NSM S. 62 ein Stück aus seinem Drama *ma'lūm — meǧhūl* „Bekannt — Unbekannt". Sein neuestes Opus scheint zu sein *ćürük temel* „Die morsche Grundlage", das im Ramazan 1334 (Juli 1916) von der Truppe des Konservatoriums im Wintertheater (Pera) aufgeführt wurde[1].

13. Kazim Nami [*kāẓim nāmī*],

„geboren 1293 [beg. 14. 3. 1877] in Skutari (Albanien), erhielt seine Ausbildung in den Militär-Rüschdijes von Skutari, Adrianopel und Salonik und im Militärgymnasium von Monastir; 1311 [1895] trat er zum Kriegsdienst über; Ende 1313 [1897] wurde er Unterleutnant der Infanterie und dem Redif-Bataillon von Tiran in Albanien zugeteilt: 1319 [1903] wurde er zum Privatsekretär und Adjutanten bei dem Generalkommando des 3. Korps ernannt; im Juli 1326 [1910] nahm er seinen Abschied und wurde Unterrichtsinspektor im Wilajet Salonik; seit 1913 ist er Unterrichtsinspektor für die Wilajets Stambul und Adrianopel und das Sandschak Tschataldscha; in Salonik war er an zahlreichen Anstalten jahrelang als Lehrer tätig, auch an dem von der Mission Laïque Française errichteten Gymnasium (für Türkisch); schon in der Militärschule schrieb er Gedichte und Artikel für Zeitschriften; sogleich nach der Erklärung der Konstitution brachte er das Drama *naṣyl oldu* „Wie kam's?" und „Der erste Schritt in der nationalen Erziehung" heraus; ferner übersetzte er „Leben einer Frau der russischen Revolutionsgesellschaft"; seine erste Arbeit war die teilweise Übersetzung von Jules Pavot, *La morale à l'école;*

[1] Friedrich Schrader sagt darüber im Osmanischen Lloyd 10. 7. 16 (Feuilleton): „Tschürük Temel ist von Hussein Suad Bej nach einem französischen Vorbilde mit großem Geschick, wie es von dem bekannten Theaterdichter nicht anders zu erwarten steht, „adaptiert" worden. Es ist zwar dem Umdichter nicht ganz gelungen, eine in französischer Umgebung spielende Komödie auf türkische Zustände zu übertragen. Einzelne Stellen lassen uns zu deutlich erkennen, wohin diese Bejs und Hanums eigentlich hingehören. Trotzdem bleibt die äußerst ansprechende Form und schlichte klare Sprache anzuerkennen, in der die türkische Nachbildung geschrieben ist." Daß die in S. 62 der Probe NSM zu lesende Sprache (es handelt sich um die Einführung ins Leben einer Neunzehnjährigen durch Onkel und Tante) „schlicht" sei, kann man nicht sagen: auch hier noch die persischen Genitive, die doch nur in den gezierten Kreisen der Gesellschaft noch üblich sind. Selbst ein Hüsein Su'ad kann sich nicht entschließen, seine Personen reden zu lassen, wie sie wirklich reden würden, wenn sie nicht gänzlich verdorben sind.

er ist *officier de l'académie* und hat die Palmen (nach der Vita NSM S. 72). — Sein Bild NSM S. 71. — Probe von ihm NSM S. 73—78: „Die Klage Nebiles", eine in ziemlich reinem Türkisch geschriebene Sittenschilderung: eine Türkin der Mittelklasse klagt der Freundin ihren Kummer über einen ungeratenen Sohn; der war nämlich mit seiner Nationalität und seiner Religion zerfallen und „Frankennachahmer" geworden; am Schluß wird die Mutter als ein fanatisches Weib dargestellt (man erwartete eher verständnisvolle Teilnahme für die unter den schroffen Übergängen leidenden Mütter). — Über meine Begegnung mit ihm in Salonik, an die ich die angenehmste Erinnerung habe, siehe *Unpolitische Briefe* S. 97 und 189ff. (Inhalt seines Dramas *naṣyl oldu*). Nermi schätzt ihn. Kazim Nami gehörte jenem Kulturkomitee an, das bald nach der Revolution gegründet wurde, das namentlich durch Übersetzungen, auch aus dem Deutschen, wirken sollte, und das vom Komitee Mittel erhielt; es scheint bisher eine erhebliche Tätigkeit nicht geübt zu haben.

14. Ja'kub Kadri [*ja'qūb qadrī*],

„geboren 1305 [beg. 14. 3. 1889] in Kairo als Sohn des Abdulkadir Bej aus der Familie Kara Osman vom Adel von Magnisa [*maghnīsā*][1]; sieben Jahre alt, kehrte er nach Magnisa zurück; als er vierzehn Jahre alt war, zog sein Vater nach Smyrna; dort war er drei Jahre im Wilajet-Gymnasium; als sein Vater nach Kairo zurückkehrte, besuchte er dort die Schule der Frères; in keiner Schule erhielt er das Abgangszeugnis; in der Schule von Magnisa hatte er die übelsten Eindrücke; er fand seinen Trost in den Büchern, die ihm in die Hände fielen; auch hatte sein Vater eine gute Bibliothek, wo der Knabe die glücklichsten Stunden zubrachte; nach dem Abendessen wird im großen Salon ihm und seinem Bruder von der jungen Mutter aus einem Geschichtenbuche vorgelesen; diese Eindrücke der Kindheit wurden wichtig für seine künstlerische Ausbildung, und die Erinnerung daran hat ihn nie verlassen; allerdings waren die die junge Phantasie erregenden Erzählungen zum größeren Teil Übersetzungen von Kriminalromanen;

[1] *maghnīsā:* das alte Magnesia ad Sipylum, 33 km NO Smyrna; heute Hauptstadt des Liwa Saruchan. Über das Geschlecht der Kara Osman, Derebejs in Aidin, Magnisa und Bergama im 18. Jahrhundert, siehe Mordtmann in *Altertümer von Pergamon* Bd. I (zu der Sippenerinnerung siehe S. 92 bei Köprülüzade Mehmed Fuad).

1
56

Ja'kub Kadri

außerdem aber las er Nadschi, Ekrem, Abdulhakk Hamid; großen Geschmack fand er an den Dichtungen Mehmed Dschelals; in dem Smyrna-Gymnasium war er zwar ein schlechter Schüler, spielte aber durch seine literarischen Talente unter den Kameraden eine Rolle; in derselben Schule war damals auch Schehabeddin Sulaiman; er las damals von den Franzosen Bourget, Maupassant und Daudet; die eigentliche Tätigkeit begann aber in Egypten, wo er sich auch der Soziologie widmete und Gustave Le Bon und Max Nordau las; nach der Revolution kam Kadri nach Stambul, das ihm bisher fremd geblieben war; alsbald führte ihn Schehabeddin Sulaiman in die von ihm mitbegründete literarische Gesellschaft *feğri ātī* ein; er machte Aufsehen; seine Werke zeigten eine feine Darstellungskunst und Zartheit der Empfindung; seine ersten Geschichten schilderten die Nachtseiten des Lebens; besonders bemerkenswert war, daß sich nicht der geringste Einfluß irgend eines der osmanischen Literaten bei ihm zeigte, weder Chalid Zijas noch Dschahids noch Re'ufs; auch Maupassant und Daudet hielten ihn nicht unter dem Bann; dagegen wird bei ihm der Einfluß der nordischen Literatur, insbesondere Ibsens, bemerkt, jedoch fand diese Literatur bei ihm einen glücklichen Niederschlag und ein persönliches Echo; die Denkart und Empfindungsart, die unsern Dichter von Kameraden trennte, die moralisch von Stufe zu Stufe sanken, ist in dieser Wesenheit zu suchen; Kadri war aber nicht bloß ein Künstler, er war auch ein Kritiker, und die Antwort, die er Ra'if Nedschdet Bej in dem literarischen Streite gegen Schehabeddin Sulaiman gab, bewies eine große Fähigkeit auf dem kritischen Kampfplatze; sein Werk *ser enğām*, das kleine Erzählungen enthält, wird demnächst gedruckt werden" (nach der Vita von Sulaiman Sa'ib [*ṣā'ib*] NSM S. 116f.). — Bild NSM S. 115 — Probe in Prosa NSM S. 118 bis 123 „Gespräch des schwarzhaarigen Fremden mit dem helläugigen Mädchen", eine phantastische Geschichte, die gespickt ist mit griechischer Mythologie und die ausklingt in ein Evoe Evoe, mit welchem das helläugige Mädchen den dummen Schwarzhaarigen auslacht, daß er von den Gefahren der Dunkelheit spricht, die den Menschen zu Taten übler Lust hinreißt; die Erzählung ist trotz des abstrusen Inhalts in einfacher Sprache und voll Kunst, mit einem Hauche echter Poesie. — *Büjük* S. 210—204 Bild (anderes als in NSM) und Probe: Kap. 5 von „Miss-Chalfrey's Album", zur Frage der türkischen Frau; Kadri bezeichnet sich als *müstansich* „Bearbeiter". — Seine Stellung zur *jeni lisān*-Bewegung geht aus

der Art hervor, wie in dem Organ der Neusprachler, den *genǧ qalemler*, von ihm gesprochen wird; so behandelt ihn Parwīz (d. i. Ömer Seifüddin, vgl. Nr. 24) in dem Artikel *jeni lisān weǧirkin ta'arruzler* „Neue Sprache und häßliche Angriffe" (Nr. 24/5, S. 42) mit einer Gehässigkeit, die nicht am Platze wäre, selbst wenn Kadri noch törichter sich ausgesprochen hätte als in den angeführten Worten; es ist allerdings nicht recht begreiflich, wie ein ersichtlich begabter Mann in literarischen Dingen theoretisch eine so große Urteilslosigkeit zeigen kann. Daß der Spötter Parwīz sich beständig den Scherz macht, von „Kara Osmanzade Ja'kub Kadri" zu sprechen, ist eine Geschmacklosigkeit.

Hachtmanns begeisterte Vita, die feinste aller, ist ein kleines Meisterstück: Aus den Angaben des *New Sali Milli* über Kadris Lesestoffe und Kadris Erzählungen in *bir serenǧām* [1914, erschienen nach *New Sali Milli*] baut er den Menschen auf: er vergleicht ihn in der Kunst, das Animalische darzustellen, mit Zola, der vielleicht „bisweilen auf Qadri wirkt, aber dieser erzählt völlig anders; seine Feder läuft leicht, ja oft geradezu lustig; keine Spur von der schweren Mühsamkeit Zolas... Leider fügt Qadri noch ein paar verschwommen-sentimentale Betrachtungen über den Frühling, das Alleinsein der Sterne u. a. an ... seltsam, daß ein so ausgeprägter literarischer Charakter wie Qadri von der öden Tradition mit dem altmodischen Apparat von Sternen, Milchstraßen, Regenbogen, Düften, Farben und Blumen nicht loskommt! ... Qadri ist in den Novellen ganz und gar nicht sentimental: geweint wird hier überhaupt nicht; in der Anschaulichkeit und Eindringlichkeit der Darstellung lassen sie sich hart neben Flaubert und Maupassant stellen. Ich halte Qadri für den größten Künstler unter den modernen türkischen Erzählern: er gehört zu den wenigen, die genial zu nennen sind." Was Hachtmann seltsam findet, erklärt sich leicht aus dem Gesamtbild des Mannes: Kadri ist kein Durchschnittsmensch; wenn sein Biograph in *New Sali Milli*, ein uns sonst unbekannter Sulaiman Sa'imi, von ihm sagt, er sei nicht bloß „ein Künstler, sondern auch ein Kritiker", so ist das verkehrt. Kadri war ein schlechter Schüler und brachte es nie zu einem Abgangszeugnis, d. h. er lebte nur sich; aus dem literarischen Streite mit Ömer Seifüddin geht hervor, wie er in literarischen Dingen theoretisch eine vollkommene Urteilslosigkeit zeigte (vgl. oben und S. 111). Solche Leute unterliegen wohl gelegentlich der Suggestion der Umwelt, und wenn Kadri gelegent-

lich das klassische Brimborium mitmacht, so ist das Entgleisung, die seiner Kritiklosigkeit und der Unfähigkeit, historisch zu sehen, entstammt. So war er denn auch nicht berufen, für New Sali Milli Vitae zu liefern[1], und die, die er beitrug, von Schehabeddin Sulaiman (S. 49 ff.) und von Izzet Melih (S. 68 ff.), sind weniger charakteristisch für die Biographierten als für den Biographen (sein Urteil über Izzet Melih ist „nur zum Teil richtig" S. 69); in der ersten ist das für ihn Interessante die große Frage nach der Persönlichkeit in der Kunst, die Überzeugung, daß es verkehrt sei, sie zur Dienerin von Erziehung und Moral zu machen, denn sie sei an sich moralisch; ein solcher Mann gehört nicht der Partei der guten Sitte an, und wenn er mit den Jenilisan-Leuten im Streit lag[2], so ist er darum keineswegs der Parteigänger der Monopolisten des guten Geschmacks mit ihrer leeren Schönrednerei nach Art Nazifs. Neuestens hat Richard Hartmann unserm Dichter eine Studie gewidmet (Welt d. Isl. V, 264—282), in der er mit bewundernswerter Energie die sämtlichen acht Erzählungen von *bir serenğām*[3] zergliedert und aus ihnen die psychologische und ästhetische Entwicklung des Dichters ableitet. Recht hat Hartmann, daß Kadri in der Vertiefung der Problemstellung und in dem Fortschritt in der Komposition sicherlich von Westeuropäern gelernt hat (siehe oben über seine Lektüre); „aber, wer so zu lernen versteht, wie er, so, daß das Gelernte sich dann als sein Eigenstes entpuppt, der ist eben ein geborener Künstler" (S. 282). Auch das ist der Beachtung wert, daß Kadri ein ausgezeichneter Schilderer der türkischen Umwelt ist, und zwar besonders der anatolischen: „über die Zustände und die Menschen in Anatolien kann man aus seinen kleinen Geschichten mehr lernen, als aus mancher umfang-

[1] Nur ungern erwähne ich seine Vita des Ali Nadschi (Hemedanizade) NSM S. 329: die Charakteristik „in seinem Geiste trägt er die parfümierte Hitze Irans, und er läßt seiner Feder Lauf in einer liebenswürdigen Ungebundenheit" ist etwas gar zu mild; die gegebene Probe ist, unerhört in der Form, ein bis zur Widerwärtigkeit aufgeregtes erotisches Stammeln. Ich hatte diese Vita bereits aufgenommen (als Nr. 25), da veranlaßte der lebhafte Protest meiner türkischen Freunde, denen ich von Ali Nadschi sprach, sie zu streichen.

[2] Es ist übrigens die Frage, ob der Streit Ömer Seifüddin contra Kadri so erweitert werden darf; man bedenke, daß beiden Männern das Hauptgebiet die knappe Erzählung ist; da entsteht leicht eine Konkurrenzleidenschaft, zumal wenn sie ähnlich veranlagt sind; auch Ömer Seifüddin ist eigenartig, freilich nicht so reich an Phantasie wie Kadri.

[3] Er übersetzt es „Ein Schicksal" (S. 270), Hachtmann (S. 23) „Eine seltsame Geschichte"; aber der sorgfältige Sami gibt (*qāmūs* S. 714) nur: „Ende", „Schluß", „Folge eines Abenteuers".

reichen Reisebeschreibung“ (S. 281). Ähnlichen Eindruck hatte ich aus Arbeiten Hüsein Rahmis: „sein *teṣāduf* ist eine reiche Quelle für volkskundliche Forschung, solange wir nicht systematische Aufnahmen haben; manches beruht ersichtlich auf eingehenden Studien ... das Buch führt vortrefflich in die Denk- und Sprechweise der mittleren und niederen Klassen ein“ (*Unpolitische Briefe* S. 215); sein *ghūli jābānī* ist eine Darstellung des Gespensterglaubens, wie er in Anatolien noch sehr verbreitet zu sein scheint. Auch Kadris Figuren sind aus dem Leben nicht ohne Mühen gewonnen, doch tritt bei ihm die, ich möchte sagen, gelehrte Durchdringung ganz zurück. — In der kurzen Notiz, die R. Hartmann an meinen Kadri-Artikel im Referat OLZ 1917, Sp. 148 knüpft, meint er: „es ist schade, daß Martin Hartmann zu diesem geschickten Erzählertalent keine Stellung genommen hat“. Ich habe aber Hinweis gegeben durch das Urteil zu dem Probestück in NSM „Gespräch des schwarzhaarigen Fremden mit dem helläugigen Mädchen“: „die Erzählung ist trotz des abstrusen Inhalts in einfacher Sprache und von Kunst, mit einem Hauche echter Poesie“ (MSOS I, S. 151, hier S. 57). Weder Hachtmann noch R. Hartmann nahmen von dieser höchst originellen und für seinen, aller Konvention und philiströsen Korrektheit spottenden Stil charakteristischen Skizze Notiz.

Georg Jacob wies in *Hilfsbuch* IV, S. 50 auf Kadri hin. Bisher scheint nur ein Stück von ihm ins Deutsche übersetzt zu sein (Frankfurter Zeitung, 2. Oktober 1916, 2. Morgenblatt).

15. Uschakizade Chalid Zija [*ʿušāqīzāde*[1] *chālid zijā*],

„geboren 1282 [beg. 14. 3. 1866] in Stambul, wo er bis zu seinem zwölften Jahre lebte; dann zog die Familie zum Großvater nach Smyrna; die Uschakizades trieben in Smyrna und Stambul den Teppichhandel und besaßen, namentlich in Smyrna, eine große Berühmtheit; Chalid Zijas Vater, Haddschi Chalil Effendi, beschäftigte sich viel mit der persischen Literatur und bewunderte

[1] *ʿušāqī* ist Nisbe zu der bekannten Teppichstadt Uschak, die Sami (*qāmūs aʿlām* 3155) nur *ʿušāq* schreibt, die aber von den „Gebildeten“ gewiß als *ʿuššāq* empfunden wird (der Name hat wohl kaum etwas mit arab. *ʿšq* zu tun, ist vielmehr an das türkische *ušaq* anzulehnen). Uschak ist Hauptort des gleichnamigen Kazas im Sandschak Kutahja, 142 km SW Kutahja. — Ein Schaich Hasan Uschaki (*ʿušāqī*), Begründer eines Derwisch-Ordens (hat Moschee in Kasim Pascha), wanderte aus Buchara in Uschak ein, gest. 1003 [1595] (nach Sami, *qāmūs aʿlām* S. 3156).

besonders das Mesnewi und die Werke Sa'dis; damals waren die französischen Kriminal- und Schauerromane von Ponson du Terrail und Xavier de Montépin in Mode und wurden den Schriften von Dumas fils und Octave Feuillet vorgezogen; der junge Chalid Zija las die Romane im Salon seines Großvaters vor, dessen Haus einen Mittelpunkt der vornehmen Welt Smyrnas bildete; das ist nicht unwichtig für die geistige Entwicklung unseres Dichters; die Mittelschule von Smyrna befriedigte ihn nicht; noch vor der Zeit verließ er sie und trat bei einem Advokaten ein, nur um sich im Französischen zu vervollkommnen; aber auch da litt es ihn nicht, und er ließ sich in die Schule der Mechitaristen aufnehmen; seine ersten Schritte dort leitete Père Nicolas; der Lehrer Pierre Vandal wies ihn auf die Klassiker hin; er hatte auch eine besondere Vorliebe für Naturgeschichte und studierte auf der Schule für sich die Werke von Louis Figuier; sein erster Artikel wurde von der Wilajetdruckerei unter „Was ist der Schlaf?" gedruckt; Hüsein Hilmi Pascha war damals Mektubdschi (Generalsekretär) des Wilajets; Chalid Zija war beständig mit Übersetzungen beschäftigt und schrieb hin und wieder literarische Versuche; sie erschienen in der Konstantinopler Zeitschrift *chazīne'i ewrāq*; da trat er in Verbindung mit dem Professor Reymond Péré, Musiker, Maler und Literat, der ihn auf die Neuen hinwies, die in der Poesie zu den Parnassiens gehörten, im Roman Naturalisten waren; da lernte Chalid Zija, achtzehnjährig, Sully Prudhomme kennen; nach der Schule wollte er Diplomat werden und wandte sich zunächst der Presse zu, deshalb kam er nach Stambul, wo er mit einigen Freunden die Zeitschrift *newrūz* gründete: von einem großangelegten Werke „Der literarische Strom von Westen nach Osten" wurde nur die Einleitung gedruckt; infolge Erkrankung seiner Mutter kehrte er nach Smyrna zurück und übernahm dort den französischen Unterricht am Gymnasium, zugleich trat er bei der Osmanischen Bank ein; daneben gründete er die Zeitung *chidmet*; mit ihr beginnt sein literarisches Leben; in ihrer ersten Nummer begann sein Roman *sefīle* „Die Elende"; als der Zensor die Erlaubnis zum Druck als Buch verweigerte, zerriß Chalid Zija im Zorn das Werk, und es sind keine Exemplare mehr vorhanden; die ebenfalls mit Nr. 1 des *chidmet* beginnenden „Dichtungen in Prosa" [*menṯūr šī'irler*] waren nach Inhalt und Sprache so neu, daß man sie in Stambul nicht vertrug und auch ganz Smyrna gegen ihn war; während dieses Streites erhielt er aus Stambul von Redscha'izade Ekrem einen

anregenden Brief mit Würdigung des Programms der Zeitung und Beglückwünschung zu den „Gedichten in Prosa". Das bedeutete das Ende der Angriffe; mittlerweile schuf er Arbeiten als Frucht seiner wissenschaftlichen Beschäftigung wie *mebḥaṯ alquḥuf, bū qalamūn kīmijā, ḥisāb ojunlary, ḥaml wewaz'i ḥaml;* in diesen Jahren erschienen von ihm eine Anzahl Werke, die sämtlich zuerst als Beilagen seiner Zeitung herauskamen: die Romane *nūmīde* „Die Hoffnungslose", *bir ölünün defteri* „Das Tagebuch eines Toten", *ferdī wešürekāsī* „Ferdi und Co."; die Erzählungen *bir muchṭiranyn ṣon japraqlary* „Die letzten Blätter eines Notizbuches", *bir izdiwāǧin tarīchi mu'āšaqasy* „Liebesgeschichte einer Heirat", *bumidi* „War es das?", *haihāt* „Ach!", *dil* „Herz", und außer dem schon genannten *mentūr šï'irler* noch *mezārdan sesler* „Stimmen aus dem Grabe". Endlich übersetzte er noch zahlreiche kleine Erzählungen aus dem Französischen und Englischen, von denen ein Teil unter dem Titel *nāqil* „Erzähler" in mehreren Bänden gesammelt erschien; in Vorbereitung einer Gesamtgeschichte der Literatur schrieb er Artikel über Fragen der russischen und Sanskritliteratur; im Winter 1308 [1892] kam er als erster Sekretär in das Übersetzungsbureau der Regiezentrale in Stambul. Damals hatte Ekrem Bej die alte Generation zerstört. Die neue Generation begann erst in unbestimmten Lebensformen sich abzuzeichnen: Ibn Reschad Ali Farah [*ibn rešād 'alī faraḥ*], Abdulhalim Memduh [*'abdulḥalīm memdūḥ*] und andere gingen jeder seines Weges, Zensor und Kontrollkommission walteten mit Willkür ihres Amtes; damals regte Ismail Hakki an, die Kinderzeitung *mekteb* in eine literarische Zeitschrift zu verwandeln; man wandte sich an Chalid; die Kenner der Weltliteratur sollten mitarbeiten; Chalid war gerade bei seinen Sanskritstudien; da ließ ihn eines Tages der Polizeiminister Nazim Pascha rufen; nachdem er ihn über etwa hundert Personen ausgefragt, meinte er: „Sie schreiben doch über das System der Materialisten unter dem Namen Sanskritliteratur? Die Kontrollkommission hat nicht verstanden, was Sie da geschrieben haben." Chalid erwiderte schlagfertig: „Wer soll denn irgend etwas verstehen von einem Werke, das die Kontrollkommission nicht verstanden hat, so daß man an eine Gefahr denken könnte?" Kaum war er von diesem Verhör nach Hause gekommen, so verbrannte er seine meisten Bücher und Briefe; er war nun zum Schweigen verdammt bis 1312 [1896], wo in Serweti Funun unter Führung von Fikret und ihm (Chalid Zija) die neue Literatur sich zu bilden begann [auch sonst findet

man diese Zeit als die der literarischen Umwälzung bezeichnet, so heißt es z. B. in dem Nekrolog auf Tewfik Fikret im Hilal [franz.] von Ende August 1915, daß Fikret der Schöpfer der 1894 begonnenen neuen Periode sei]; in Serweti Fünun trat er mit *māwy wesijāh* „Blau und Schwarz[1]“ ein; in diesem Roman zeigten sich Sprache und Stil Ch. Z.'s in der ihnen eigenen Vollkommenheit; es wurde dann ein Sonderdruck mit Bildern veranstaltet, der schnell erschöpft war; auch der Neudruck in der „Bibliothek der neuen Literatur“ war schnell ausverkauft [ich stelle fest, daß es kaum einen gebildeten Osmanen gibt, der dieses Werk Ch. Z.'s nicht kennt; seltsam ist, daß dieses Hauptwerk des Dichters, das einen Wendepunkt in seinem Schaffen und vielleicht in der neueren Literatur bezeichnet, von Horn nicht genannt ist — sehr verzeihlich, wenn man bedenkt, unter wie großen Schwierigkeiten Horn arbeitete]: nun drang Ch. Z.'s Ruf weit hinaus durch die kleinen Erzählungen, die er in Ikdam und Sabah drucken ließ; darunter befanden sich die Erzählungen *solghun demet* „Das verwelkte Bouquet“ und *bir jazyn tārīchī* „Die Geschichte eines Sommers“; in Serweti fünun brachte er den Roman *'ašqi memnū'* „Verbotene Liebe“: als dann später ebenda *qyryq ḥajātlar* „Die zerbrochenen Leben“ gedruckt wurde, wurde das Blatt wegen eines Artikels Hüsein Dschahids unterdrückt und vor Gericht gebracht: so mußte Ch. Z. schweigen, und bis zur Revolution schrieb er nichts mehr; als nach dieser die Stelle des ersten Sekretärs der Regie dem Kommissar Dschewad Bey übertragen wurde, wurde Ch. Z. zum Kommissar ernannt; in den neun Monaten von 10./23. Juli 1908 bis zum Einzug des Entsatzheeres in Stambul [April 1909] schrieb Ch. Z., man möchte sagen, soviel wie in neun Jahren; er übernahm den Leitartikel für den Sabah und lieferte zugleich als Feuilleton den Roman *nesli achīr* „Die letzte Generation“; wo immer auch eine neue Zeitschrift am Pressehimmel aufstieg, wurde er um Mitarbeit gebeten, und er entzog sich dem nicht; für den Tanin schrieb er jede Woche eine kleine Geschichte; er verdiente damit mehr als 50 Pfund [925 M.] im Monat; ferner übernahm er an der Universität Vorlesungen über Ästhetik (*ḥikmeti bedā'i'*) und fremde Literaturen: beide gehörten bis dahin bei uns nicht zu den anerkannten Wissenschaften; bei solchen Beschäftigungen blieb er bis zum 31. März [13. April 1909, dem Reaktionsputsch]; bei dem Regierungsantritt

[1] Die Ausgabe in meinem Besitz ist ein Stück der „Sämtlichen Werke“ Chalid Zijas, „Neudruck“, Buchhandlung Muchtar Chalid, 1332 [1916], 420 S.

Mehmeds V. wurde er zum Generalsekretär des Palastes ernannt; damit verlor ihn die Literatur; das neue Amt nahm ihn so in Anspruch, daß er knapp Zeit fand, die Zeitungen zu lesen; heute hat er das Amt verloren, die Literatur ihn neu gewonnen: von neuem erscheint seine Unterschrift in den Zeitungen, und seine Werke werden von der Buchhandlung Muchtar Chalid neu herausgegeben. Der Schöpfer des literarischen Romans im Sinne des Westens ist bei uns Chalid Zija; er ist der Vater der heutigen Prosa; mögen andere diesen Stil nach ihren Fähigkeiten nervöser, zierlicher, feiner gemacht haben, die Vaterschaft gehört ihm; am schärfsten tritt er hervor in „Blau und Schwarz" und „Verbotene Liebe"; „Blau und Schwarz" erscheint mir trotz aller seiner köstlichen Einzelheiten heute wie eine Stilprobe; der Meister verfügt darin über seine Kunst nicht mit derselben Selbstherrlichkeit wie in „Verbotene Liebe"; die geschilderten Charaktere sind zum Teil aus sehr einfachen und sehr phantastischen Typen zusammengesetzt; so ist Ahmed Dschemil zwar ein Beispiel der jungen Leute jener Zeit, aber er vereinigt eine Menge Besonderheiten und ist ein rein phantastischer Typus; wir, die wir damals an dem Leben und der Welt des Ahmed Dschemil geröstet wurden, fanden seine Hoffnungen und Vorstellungen recht kindisch. Nach meinem Urteil ist das bei weitem gelungenste Werk des Meisters „Verbotene Liebe": da fand er einen Boden, der seinen Fähigkeiten entsprach, und zeigte sich in seinem vollen Reichtum und Glanze; sein Stil ist tadellos, die Bilder sind anschaulich und gelungen; der Bau des Romans ist fest und gut gegliedert; manche Stücke werden immer mit Begeisterung und Versenkung gelesen werden; trotzdem findet man die ganze Feinheit, die ganze Persönlichkeit Ch. Z.'s nur in seinen kleinen Erzählungen, in denen er sich freier ergehen kann." Die vorstehende gehaltvolle, ehrerbietige und doch zugleich nicht unkritische Darstellung NSM S. 133—137 rührt von Mehmed Re'uf her [siehe Nr. 19][1]. — Bild NSM S. 132. — Probe (NSM S. 138): „Fragment aus einem Bilde": eine hübsche Naturschilderung. — Das Urteil, das ich *Briefe* S. 214 über seine literarische Bedeutung fällte, ist vielleicht etwas zu hart; es war herausgefordert durch seine Überschätzung, der ich mehrfach begegnet war (siehe z. B. Horn, S. 44 ff.). Ich las seitdem sein *mavy wesijāh* und er-

[1] In Vervollständigung der Vita erwähne ich, daß Chalid Zija nach Reformierung der Universität zum Professor für moderne Literatur berufen wurde; es heißt, daß er die Stelle zwar angenommen habe, sich aber in Ausübung des Lehramts vertreten lasse.

kenne an, daß nicht weniges darin von köstlicher Frische und zugleich von feiner Kunst ist. Das Urteil Mehmed Re'ufs über den Helden, Ahmed Dschemil, ist insofern schief, als dem Verfasser ein Vorwurf daraus gemacht wird, daß jener Held in seinen Hoffnungen und Vorstellungen kindisch erscheint (siehe oben). Die Ahmed Dschemils von damals haben sich eben entwickelt, und das ist sicher auch Chalid Zija nicht entgangen; er wollte aber den Typ des für die Literatur begeisterten, stets mit großen Plänen schwangeren, etwas eitlen, für den Lebenskampf allzu schwachen türkischen Jünglings der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts schildern. Das ist ihm vorzüglich gelungen. Sympathie kann man mit diesem schwächlichen Männlein nicht empfinden: Ahmed Dschemil ist das, was die jungen Stambuler sich erst jetzt abgewöhnen: sentimental (der Grundzug des türkischen Wesens ist Naivität, der sich nicht selten eine tüchtige Dosis Realpolitik und bis zur Roheit gehende Derbheit gesellen); als besonderer Vorzug fielen mir auf die zahlreichen gelungenen Naturschilderungen und die intimen Szenen (wie köstlich ist die Lektüre des ersten französischen Originalwerks, das die Freunde Ahmed Dschemil und Hüsein Nazmi erwarben und im äußersten Winkel des Taksim-Gartens auf einer großen Bank miteinander verschlingen, berauscht wie in einer Haschischkneipe, S. 47—52). Es ist ja eine nicht gerade erhebende Umwelt, in der Ahmed Dschemil sich bewegt, und man sieht mit Teilnahme, wie er in ihr versinkt (die neue Generation lernt, sich herauszureißen, und sie hat die ungeheure Hilfe, die der alten fehlte: sie darf tun, was sie auch damals gern wollte: sie darf arbeiten und sie hat tüchtige Anleiter dazu). Erstaunlich ist, daß dieser Mann, der so viel Talent und Geschmack besitzt und so fleißig ist, sich nicht hat freimachen können von den Fesseln der unerträglichen Sprache, die das schlimme Erbe der unfreien Zeit ist. Die geschilderten Gegenstände und Lagen sind so einfach, und die Behandlung ist im Grunde so schlicht, daß die Vereinfachung der Sprache ein Meisterstück hätte schaffen können. Man muß es als ein Glück betrachten, daß Chalid Zija nicht Schule gemacht hat, und daß sein Stil von der jungen Generation durchaus abgelehnt wird. — Seine zahlreichen Reisebriefe aus Deutschland, die 1916 im Tanin erschienen, suchen sich einfacher zu halten in der Sprache, fallen sogar zuweilen in den burschikosen Stil und sind stellenweise kleine Meisterstücke in Situationsmalerei.

Zu der vorstehenden Darstellung (nach MSOS I, S. 152—156) wären zahlreiche Nachträge zu machen. Ich begnüge mich hier mit dem Hinweise auf eine bedeutende Wendung in dem literarischen Schaffen des Meisters, die neuestens von Peter A. Silbermann dargestellt wurde (in: „Türkisches Theater", Berliner Tageblatt vom 26. September 1918, Abend). Es ist die Wendung zur dramatischen Literatur. Diese erhielt eine bedeutende Anregung durch die Gründung des Konservatoriums 1909, bei welcher es besonders auf die Heranbildung tüchtiger Schauspieler und Förderung der dramatischen Produktion abgesehen war (über diese Strömung siehe Hüsein Rahmi in dem in *Die Neue Türkei* unter *Das Temascha* wiedergegebenen Artikel). Aber die ausgeworfenen Mittel waren allzu bescheiden und die politischen Verhältnisse einer stetigen künstlerischen Entwicklung wenig günstig. Das Konservatorium brachte bisher fast nur „Adaptationen" (nicht Übersetzungen! das Wort ist in das Neuosmanische aufgenommen) französischer Dramen zur Aufführung. Die Verlegung der Handlung von Paris nach Stambul oder nach Anatolien wie in den „Rosen von Kaisari" (siehe Neuer Orient II, S. 557) hat tiefgreifende Veränderungen zur Folge, die mehr oder minder geschickt ausgeführt werden, zuweilen bleibt freilich eine unüberbrückbare Kluft zwischen der Gedankenwelt Europas und des Orients. Das glänzende Vorbild von Ahmed Wefiks Anpassungen Molièrescher Komödien wird heute nicht mehr erreicht. Der Spielplan des Konservatoriums mag jetzt etwa ein Dutzend solcher adaptierter Stücke umfassen. Die türkische Presse klagt, daß diese Arbeiten nur einmal oder zweimal über die Bühne gehen, um dann wieder zu verschwinden. Auch das wurde bemerkt, daß man häufig den Eindruck hat, der Anpasser wäre wohl imstande gewesen, eine eigene Arbeit zu liefern. Mir scheint hier ein einfacher psychologischer Vorgang vorzuliegen: die türkischen Schriftsteller waren zu verschüchtert, um eigene Arbeit zu wagen; es waren der allgemeine Druck und die armselige Stellung der Bühne, die ihnen den Mut raubten; dazu kam das Kleben an dem Formellen: man bestaunte die Bühnenkräftigkeit der Fremden, namentlich der Franzosen, und modelte ihre Werke. Die darauf verwandte Mühe und Zeit hätten wohl genügt zur Herausarbeitung eines Eigenen unter kritischer Verwendung der technischen Regeln der Dramatik. Auch Chalid Zija arbeitete zunächst adaptierend: mit Geschick und Erfolg brachte er *Francillon* des Jüngeren Dumas und *Souris* von Pailleron heraus. Doch diese Tätigkeit weckte

bei ihm die Lust zur selbständigen Produktion: er schrieb sein *Kābūs*, „Alpdrücken", und im Frühjahr 1918 erfuhr das Stück im Wintertheater zu Pera seine Uraufführung durch die Konservatoriumstruppe. Ich lasse nun Silbermann das Wort: „Diese Vorstellung war nicht nur ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, sie wird auch in der Geschichte des türkischen Theaters einen Markstein bilden. Ist „Kjabus" doch das erste literarische und nationale Stück, das seit den glücklichen Anfängen unter Abdul Asis wieder auf den Brettern erschien. In allzu reichlicher, wenn auch immer fesselnder Konversation und in Tiraden von zu großer Langatmigkeit zeigt es sich, daß der Dramatiker nicht immer den Sieg über den Erzähler davon getragen hat. Aber das sind Fehler, die sich mit dem Blaustift korrigieren lassen. Das Wesentliche dieses Thesenstücks ist sein Inhalt, der sich mit der Ehescheidung beschäftigt und mutig für die türkische Frau dieselben Rechte fordert, die der Mann genießt. Denn trotz des jüngst reformierten türkischen Eherechts ist der Mann noch immer befugt, ohne Angabe von Gründen seine Ehe zu scheiden und eine neue Heirat zu schließen, ohne der schuldlos geschiedenen Frau gegenüber alimentationspflichtig zu sein. „Kjabus" stellt den Protest, die Rebellion der türkischen Frau dieser Ungeheuerlichkeit gegenüber dar.

Man kann sich denken, welchen Eindruck das Stück auf die türkischen Hanums gemacht hat, als sie es in dazu eigens für sie reservierter Nachmittagsaufführung pochenden Herzens über die Bretter ziehen sahen. Die Szene ward hier zum Tribunal, der Dichter zum Ankläger einer ungerechten Gesellschaftsordnung, die die schwersten Schädigungen für Individuum und Staat nach sich ziehen muß. Und nur ein in seiner Stellung und in seinem Ansehen so fest begründeter Mann wie Halid Siah Bej konnte es ungestraft wagen, an den Fundamenten der Überlieferung zu rütteln. Mit dem „Kjabus" hat er den jungen Dramatikern seines Landes einen erfolgreichen Weg gewiesen, und es ist wohl möglich, daß das moderne türkische Drama berufen ist, als Mittel der Aufklärung und als gesellschaftskritisches Moment eine Rolle zu spielen. Halid Siah Bej selber schreitet auf dem einmal betretenen Wege rüstig weiter, und schon rundet sich unter seiner Feder ein neues Thesenstück „*Sengin*" (Der Reiche), das den Kampf der Ideale der Arbeit gegen das unwürdig aufgehäufte Kapital verkörpert".

Endlich sei hingewiesen auf die Übersetzungen aus Chalid Zijas Werk ins Deutsche, die zusammengestellt sind bei Hachtmann, *Die neuere und neueste türkische Literatur*, Welt des Islams V, S. 77.

16. Izzet Melih [*'izzet melih*],

„aus einer türkischen Adelsfamilie Kretas; sein Vater, Es'ad Bej, war dort Defterdar; er ist heute [1918] 31 Jahre alt und hat das Amt des Generalsekretärs der Regie; seine eigenen Angaben über sein Leben besagen folgendes: seine Familie wanderte infolge des Aufstandes von 1313 [1897] nach Stambul aus; sein Vater starb bald darauf; Izzet Melih war damals 12 Jahre alt, er hatte vorzügliche Erzieher und machte sich alsbald an das Schreiben; er hatte dabei so viel Erfolg, daß er schon mit 15 Jahren bei allen literarischen Zeitschriften Sachen von sich anbrachte; dieses Wunderkind studierte auf dem Galata-Serai-Gymnasium mit besonderem Eifer das Französische, und zwar besonders die unsterblichen Klassiker; er begann schließlich selbst französische Werke abzufassen; als die in Paris erscheinende bedeutende Wochenschrift „Les Annales Politiques et Littéraires" 1905 (er war damals erst 18 Jahre alt) ein literarisches Preisausschreiben erließ, gewann er in Prosa den zweiten Preis; sein Name wurde sowohl in Stambul wie in Paris berühmt und erschien in den französischen Zeitungen; ja, Izzet Melih ragte am meisten durch seine französischen Schriften hervor; eine Hauptursache davon war, daß in der Terrorzeit die türkischen Literaturwerke zu einer verbotenen Frucht für ihn geworden waren; als er 19 Jahre alt das Gymnasium verließ, konnte er einen von ihm verfaßten Roman „Trotz der Vergangenheit" nicht unterbringen; die Art, wie ihn der Zensor behandelte, erfüllte ihn mit tiefem Haß gegen die Schrecken des Despotismus, und in Weltabgeschiedenheit trieb er seine Arbeit; sofort nach der Julirevolution stürzte er sich mit seinem ganzen Glanze in die Welt, war er an der Spitze aller intellektuellen und patriotischen Demonstrationen; er hielt Vorträge, schrieb Artikel, arrangierte eine Anzahl literarischer Abendunterhaltungen, führte sogar auf der Bühne mit auserwähltem Geschmack einige Stücke auf; in jenen Zeiten übernahm er die Leitung einer literarischen Zeitschrift namens *muḥīṭ* „Umwelt" und flößte zusammen mit Ahmed Haschim [gilt den Zeitgenossen als Symbolist], einer hervorragenden Persönlichkeit der letzten Generation, der jungen Schriftstellerwelt,

die sich in der Buchhandlung *feğri ātī* versammelte, einen glühenden Eifer ein; in dieser Zeit wurde ein französisches Drama von ihm namens Laila [*lailā*] von berühmten französischen Künstlern auf einer Bühne Peras gespielt und hatte großen Erfolg; danach gab der junge Autor einen türkischen Roman unter dem Titel *tezādd* „Kontrast" heraus, über den ich [der Autor der Biographie ist Ja'kub Kadri (siehe Nr: 14)] mit Bezug auf das soziale und literarische Ziel, das er verfolgt, meine Betrachtungen vor einigen Monaten im Ikdam niedergelegt habe; mit Spannung erwarte ich das französische Drama „Der große Pascha" von ihm, das demnächst über die Bühne gehen soll; es soll noch bedeutender sein als Laila, das in spanischer Übersetzung in Mexiko gespielt wurde und demnächst deutsch in Köln gespielt werden soll" (nach der von Ja'kub Kadri geschriebenen Vita NSM S. 145 f.) — Bild NSM S. 144 — Probe in Prosa NSM S. 147: „Das erste Lächeln", gewidmet „meiner Tochter Remide", eine liebenswürdige Plauderei über Kinderlächeln und den bittern Kampf ums Leben in etwas gezierter Sprache. Die Vita in „*Leïla — Türkische Familienszene von Izzet Melyh [übersetzt, bearbeitet und eingeleitet von Erich Oesterheld]*" (Berlin 1913/14, Priber und Lammers Verlag), S. 36 f. entstammt derselben Quelle wie die von mir gegebene: es ist die des Ja'kub Kadri in New Sali Milli. Neu ist darin, daß Izzet Melihs neuestes Prosawerk den Titel „Frauenstimme" hat, und daß er sich auch „als dichterischer Nachbildner eines großzügigen orientalischen Dramas ‚Antar' von Schukri-Ganem, betätigt hat" (S. 40). Das über die Arbeiten des Dichters Gesagte ist nur zum Teil richtig; man kann kaum sagen, daß Izzet Melih an Laïla „das typische Verhältnis der muselmanischen Ehe aufzeigt, in der der Ehebruch durch den Harem gleichsam legitimiert wird" (S. 96). Ich kann „Leïla" nicht anders auffassen denn als Satire: der Held *Nazmi* Bej, Chef in einem Bureau für auswärtige Angelegenheiten, ist seiner vornehmen und hübschen jungen Frau Leïla, die ihn herzlich liebt, untreu mit einer Französin, deren Gatte Konzessionenjäger ist und von dem (als solcher ihm wahrscheinlich bekannten) Liebhaber seiner Frau ein gutes Wort beim einflußreichen Papa erbittet (S. 51). In der ersten Szene reden Nazmi, die Kokette Juliette Senise und ihr Mann Constantin geistreichelnd über den „Harem"; Nazmi sagt ein gescheites Wort als „eine etwas paradoxe Idee" anderer: „unsere politische und soziale Zukunft wird zum größten Teil der zukünftigen Stellung unserer Frauen untergeordnet sein"; daneben

aber zeigt sich schon die ihn beherrschende Oberflächlichkeit, indem er die Rederei eines Franzosen billigt, ohne sie [die Gesellschaft und Freundschaft der Frauen] gebe es nicht „Feinheit, Raffinement und Poesie" (welche Zusammenstellung!); kaum ist der Gatte fort, da wird der Bej handgreiflich, worüber Frau Juliette nicht ernsthaft böse wird; die Reden des Bejs sind von ausgesuchter Banalität und Niedrigkeit; dieses Zierbengels Ideal ist: „lieben und geliebt werden mit allen Erregungen und Wollüsten" (S. 56), und seit er Juliette liebt, lebt er „in einem Frühling, der voll ist von Trunkenheit und Wollust" (S. 58); er nennt sich: „ein primitiver Instinktmensch" (S. 59); er weiß nicht, daß das bedeutet „ein geiler Bock", weiß nicht, wie verächtlich dem kultivierten Menschen die Wollust ist, in der sich der Wurm krümmt; Leïla hat alles hinter dem Vorhang gesehen, beherrscht sich aber, als sie eintritt; der Bej entfernt sich; die Kokette behandelt Leïla als eine arme dumme Gans; Leïla findet echte Töne für diese Sorte „Freiheit, Zivilisation, Luxus". Die Aussprache des Bejs mit seiner Frau ist kläglich: der Schuldige lügt erst, dann entschuldigt er die Männer, die „in der Atmosphäre der Vergnügungen und Wollust, die sie umgibt, einen Moment das ferne Weib vergessen". Sein brutaler Schluß ist: ich bleibe wie ich bin. Leider dürften unter den jungen Türken, die in den Hauptstädten Europas das Gesellschaftsleben mitgemacht haben, noch viele sein, die so denken und handeln wie Nazmi, d. h. die unreif in dieses Leben treten und, selbst oberflächlich, sich von dieser Atmosphäre einer banalen Sinnlichkeit berauschen lassen und in die Heimat diese Momente hineintragen, statt den ernsten Versuch zu machen, sich ein stilles Glück zu bauen. Kurz, Nazmi ist *zewzeklerin birisi* „der richtige Trottel"; wenn einen solchen Izzet Melih schildern wollte, dann hat er seine Sache gut gemacht; ich fürchte aber, er findet diesen Typ noch interessant; das wäre allerdings ein schlechtes Zeichen für Geschmack und Urteil bei ihm. Ich möchte hierzu die Bemerkung eines mit dem sozialen Leben der Türkei wie Europas gründlich vertrauten und vorurteilslosen türkischen Staatsmanns mitteilen: „Die meisten Türken glauben, daß die Ehen in Europa fast ausnahmslos unglücklich sind durch die Untreue der Frauen, daß dagegen unter den Türken, selbst in Stambul, die Fälle von fraulicher Untreue selten seien; in Wirklichkeit steht es um die türkische Weiblichkeit nicht gut, und die betrogenen Ehemänner sind recht zahlreich bei uns, während in Europa neben der groben Sittenlosigkeit, die sich

auf der Straße breit macht, eine wahrhafte und edle Sittlichkeit in den Familien die Regel ist."

In der Vita *New Sali Milli 1330* ist der Roman *tezādd* „Kontrast" nicht erwähnt. (Titel: *tezādd — büjük ḥikāje — ušāqīzāde chālid zijā bejin bir taqrīzini ḥāwīdir* [Stambul] 1331, 240 S.; über die Übersetzung durch v. Wurzbach (Laibach 1917) siehe Neuer Orient II S. 318). Ich gebe zunächst das dem Werke vorgesetzte Schreiben des Verfassers an Chalid Zija (S. 5—7) und dessen Antwort (S. 8—15). Das erste lautet (Auszug):

„Als ich mein *tezādd* schrieb und es Ihnen widmen wollte, bemerkten Sie: „Die Liebe eines türkischen Offiziers und eines russischen Mädchens! Es gibt keinen schöneren, weiteren Romanstoff, der uns erregen könnte, als diesen." Ihre liebenswürdigen Worte bedeuten im wesentlichen, daß literarische Werke, die die Schmerzen vergangener Tyranneien wiederbeleben und den nationalen Geist erwecken und stärken, auch bei uns nötig sind, wie in Frankreich Maurice Barrès, René Bazin und zahlreiche andere Erzähler und Dichter die letzte große Wunde im Herzen ihrer Nation, Elsaß-Lothringen, beständig frisch erhalten und den Geist der Rache nicht einschlafen lassen wollten. Emile Faguet hat gesagt: „Das Vaterland ist eine Vergangenheit"; aus Furcht, daß dieser Gedanke bei uns falsch verstanden werden könnte, füge ich sogleich hinzu, daß die Vergangenheit ehren nicht bedeutet: fanatisch und reaktionär sein. Der wahre Patriotismus kennt und ehrt die Vergangenheit, ist stolz auf die alten Eroberungen, erfüllt aber auch bei der Forschung nach den Ursachen des Unheils den Geist mit Bitterkeit und Erregtheit. Daß eine große Hoffnungslosigkeit und Gleichgültigkeit in Dingen der nationalen Zukunft bei den meisten unserer jungen Leute um sich gegriffen hat, daran sind die Zeiten des Absolutismus und unsere dem Leben von Idealen nicht günstigen Bräuche und sozialen Normen schuld[1]. Ich gehe

[1] Es ist zu bedenken, daß das im Mai 1913 geschrieben ist. Damals war die Jugend Stambuls gleichgültig, zum Teil geradezu antipatriotisch: man sah in die Zukunft ohne Hoffnung, weil man auf keine Verwendung der guten Kräfte rechnen konnte, die man so gern dem Vaterlande widmen wollte. Schon vor dem Kriege trat ein Umschwung ein durch die zahlreichen Neugründungen der Regierung auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens, neben denen die Hebung des privaten Unternehmungsgeistes einherging. Der Krieg löste eine Fülle von Energien aus, und während man früher „Krieg" als eine Entschuldigung betrachtete, in der Verfolgung gemeinnütziger Ziele lässig zu sein, wird jetzt auf allen Gebieten von denen, die etwas leisten können, mit verdoppeltem Eifer gearbeitet. Natürlich gibt es auch heute Faulpelze, Unfähige und Eigensinnige;

hier nicht auf die Einzelheiten des Problems ein; wir müssen nur mit offenem Auge auf die bitteren Resultate blicken, die vor uns liegen, und die großen Gefahren bewerten, denen nur durch schnelles und entschlossenes Handeln begegnet werden kann.

Zu den größten Antrieben solcher Empfindungen gehört die Literatur, gehören die Dramen und Erzählungen, die zugleich eine Bühne des Lebens sind und einen philosophischen oder sozialen Gedanken enthalten. Sind es nicht solche Werke, die die patriotische Erregung des jungen Frankreichs nähren, welches ruft: „Wir haben geschworen, am Vaterlande nicht zu verzweifeln.“ Ich möchte überzeugt sein, daß unter denen, die *tezādd* lesen, besonders die jüngste Generation zu seinem wirklichen Gedanken durchdringen wird; denn wir Armen, die wir verurteilt sind, das Unheil der Kette alter Fehler zu sehen, wir haben die historischen Erinnerungen der ewigen Feindschaft der Slawen wie Naschid in *tezādd* erlebt und haben außerdem ihren letzten Ansturm, ihre fürchterlichen Verbrechen, ihre teuflischen Intrigen gesehen. Unser Kopf ist wirr, unser Herz ist verwundet davon. So kommt denn *tezādd* zur rechten Zeit, weil es das Gefühl der Rache erregt, dessen Vererbung auf unsere Kinder und Enkel so nötig ist, und weil es Probleme berührt, die für unser geistiges und nationales Leben von außerordentlichem Interesse sind. Doch das ist eine Sache der Gefühlsweckung und der Eingebung, nicht ein Beweis. Wäre ein Beweis da, so würde das eine Rückkehr zu der „Literatur mit Theorien“ bedeuten, die meines Erachtens etwas Totes ist; ich liebe diese Sorte Literatur nicht, ich habe mehrfach ausgesprochen, daß ich es mit den „gedanklichen Erzählungen“ halte, deren Personen gehörig untersuchte und analysierte lebendige Personen sind, und die die Heiligkeit von Schönheit und Kunst nicht vergessen, die vielmehr die Kunst noch edler, noch höher machen. Ich denke, daß *tezādd* ein in der osmanischen Literatur noch neues Beispiel dieses Stiles ist, der seit dem großen Balzac sich allmählich immer mehr befestigt und verbreitet hat; da ich wenigstens von diesem Gesichtspunkt aus mein Werk beachtenswert fand, habe ich mich erkühnt, auf seine erste

es ist aber ein Unrecht, deswegen die ehrlichen und bedeutenden Anstrengungen, die gemacht werden, zu bespötteln. Die Begeisterung des jungen Dichters für das Land, dem er sein Bestes verdankt, verstehen wir. Wir wünschen nur, daß er und seine Genossen nicht einseitig bleiben und sich auch bei uns umsehen: wir sind bereit, alle fähigen und willigen Osmanen an unserem geistigen Leben teilnehmen zu lassen, wie wir ihre Entwicklung mit Interesse verfolgen und in jeder Weise zu fördern gewillt sind.

Seite den Namen des gewaltigen Meisters zu setzen, der der wahrhafte Begründer der „Erzählung“ bei uns ist. So zahle ich einen Teil der literarischen Schuld ab, die ich als Schriftsteller ihm gegenüber empfinde, indem ich zugleich meiner verehrungsvollen Liebe wiederholt Ausdruck gebe.“

Mai 1329 [beg. 14. Mai 1913].

Die Antwort Chalid Zijas (S. 8—10) lautet (Auszug):

„Wäre Ihnen bekannt, wie ausgedehnte Verzweiflungs- und Erschöpfungsperioden der Mann, dem Sie Ihr Werk gewidmet haben, in seinem literarischen Leben durchgemacht hat, so würden Sie das Gefühl des Trostes und der Freude ermessen können, das diese Ihre Liebenswürdigkeit hervorgerufen hat. Ich denke nicht, daß das, was Sie von mir erwarten, nur Ausdruck des Ihnen geschuldeten Dankes ist; gäbe auch das Amt des älteren Bruders, das Alter und Erfahrung mir verliehen, mir nicht das Recht und Privileg, das von mir Gedachte Ihnen in der Form einer nackten Wahrheit auszusprechen, so würde mich doch mein Gewissen antreiben, als Erwiderung Ihrer Liebenswürdigkeit eine offene Sprache gegen Sie zu führen.

Was in Ihrem Werke zunächst die Aufmerksamkeit erregt, ist Ihr Stil. Bei dem kunstvollen Eifer, der Ihre Darstellung beherrscht, verlieren Sie nicht die graziöse Leichtigkeit, die der Einfachheit eignet, und Sie besitzen eine vornehme Ausdrucksweise, die Zeugnis davon ablegt, daß Ihre ganze Art sich immer in einem gefälligen Gleichmaß bewegen wird. Eines habe ich bemerkt, das ich, wenn es nicht einen großen Wert als Kraftquelle für Sie besäße, aus Rücksicht auf mein und meiner Zeitgenossen Ehrgefühl mit Stillschweigen übergehen würde: wir waren weit davon entfernt, in den Anfangszeiten unsres literarischen Lebens in dem Maße wie Sie unsre Sprache zu meistern; tatsächlich war damals diese Sprache weit davon entfernt, sich vollkommen zu beherrschen. Ihnen ist es gelungen, das lange Suchen nach der literarischen Sprache, die unsrem, der Gegenwart angehörendem Empfindungsleben entspricht, mit einem Schritte abzumachen. Ferner, Sie besitzen eine Befähigung zum Erzähler, die stärker entwickelt ist, als man von Ihrem Alter erwarten sollte.

Um meine besondere Betrachtung über die Grundlagen Ihres Werkes zusammenzufassen, möchte ich darauf hinweisen, daß die ersten Manifestationen unsres literarischen Lebens die sind, die

unsrer empfindenden Persönlichkeit am nächsten sind. In diese tragen wir am meisten von unserem Selbst hinein. Das kommt aber nur selten vor, es ist eine Vision, die meistens von dem Eintreten einer leidenschaftlichen Phantasie erwartet wird. Mir scheint das Bemühen, diese zarten und feinen Dinge, den feinen, aus Poesie und Illusion zusammengesetzten Schmuck dieser Blumen, die mit unsrer Jugend großgezogen sind, durch den Filter einer unbarmherzigen Kritik gehen zu lassen, gleicht dem Zerbrechen und Zermalmen eines Stückes Glas, um seine mannigfaltigen Spiegelungen, seine kleinen, feinen Sonnen zu begreifen. Ich gestehe, daß ich besorgt war, ich könnte mich in den von Ihnen berührten Fragen des sozialen Lebens in manchen Punkten von Ihnen trennen müssen. Sie treten durch die eine Tür des Lebens ein, ich gehe zu einer andern hinaus. Zwischen uns besteht eine durch viele Jahre erprobte Freundschaft. Ich sah mit großem Erstaunen, daß wir auch in der Weisheit des Lebens, die man nach zahlreichen traurigen Lebenserfahrungen erwerben muß, trotz des Altersunterschiedes übereinstimmen. Ist es ein besonderes Talent bei Ihnen, daß Sie in der Blüte der Mannheit stehend und darum jung, zugleich alt sind? Sie stellen auf einem Gebiete der Formen der Familie, das bei uns die größte Wichtigkeit hat, Untersuchungen an. Gestattete es mir der Umfang der Antwort, die ohnehin schon zu lang geworden ist, so würde ich meine Betrachtungen hinsichtlich dieser wichtigen Fragen des sozialen Lebens, im besonderen meine Theorien über eine als eine gefährliche Wunde beständig wachsende Gefahr für unser Leben darlegen. Aber wäre es noch nötig? Der wesentliche Inhalt dessen, was ich zu sagen hätte, läßt sich aus dem Geiste Ihres Werkes herausdestillieren. Die Zeilen, die Ihre Widmung mir in die Feder gegeben, kann ich in zwei Worten zusammenfassen: tiefsten Dank für Ihre Liebenswürdigkeit und ein lebhaftes Gefühl der Wertschätzung für Ihre erlesene Kunst."

Der Wert dieses Briefwechsels wird sich aus der Analyse des Romans ergeben. Diese, trotz der Beschränkung auf die Hauptsachen immer noch allzu reichlich scheinende Inhaltsangabe mußte vorgenommen werden, um das Urteil über dieses Literaturerzeugnis zu begründen und zu zeigen, welche Gefahren die Türkische Modernste bedrohen.

* * *

Naschid, Kolagassy in der türkischen Armee, und Behire, Tochter des wohlhabenden Nusret Bej, sind verlobt. Behire ist

dem stattlichen, hochbegabten und liebenswerten Manne von Herzen zugetan. Es kommt eines Tages zu einem peinlichen Auftritt. Naschid erzählt, wie er von dem Polizeiminister einen beleidigenden Verweis erhalten habe, weil er sich bei einer Abendunterhaltung in unangemessener Kleidung gezeigt habe; er halte ein solches Leben nicht länger aus: er wolle dieser Luft mit Bazillen von Niedrigkeit und Spionage entfliehen, er wolle nach der „Lichtstadt" eilen, um zu leben. Behire ist unglücklich: sie hat genügend Menschen- und Weltkenntnis, um Unheil zu ahnen, und sie weist die faden Redereien ab als Versuche, ein Kind zu täuschen. Naschid fährt aber zunächst nach Batum zum Besuche seines Onkels Osman Bej; er nimmt alsbald lebhaft teil an den lokalen Vergnügungen, so an dem Ball in einem Dorfe bei der Stadt, wo sich einige Familien zur Sommerfrische aufhalten. Es ist eine Augustnacht. Naschid fordert die Russin Militscha Nelidowna zum Tanze auf. Das kokette Weib treibt ihr Spiel mit Naschid, der ihr völlig verfällt. Sie wird schuld, daß Naschid die Reise nach Paris hinausschiebt. In Gesprächen mit Mercier, dem Dragoman des französischen Konsulats, wird das russische Weib geschildert mit dem Kontrast ihres derben Knochenbaues und dem Ausdruck der Gedrücktheit, Unterwürfigkeit in Blicken und Haltung; auch die Familienverhältnisse Militschas werden dargelegt; aber weder all das noch das Bild Behires, das zuweilen in Naschids Seele wieder heraufzieht, können ihn von Militscha abbringen. Das Spiel, das die Russin mit Naschid treibt, erreicht seinen Höhepunkt auf einem Ausfluge: als sie in einem Walde sind, beginnt der Erregte ihr die Kleider vom Leibe zu reißen, um sie in ihrer herrlichen Nacktheit bewundern zu können; Militscha wehrt sich: „ich schreie". Naschid kommt zur Besinnung und stammelt Entschuldigungen; damit ist der Liebestraum erloschen, und beide sehen jetzt mit Ernst der Zukunft entgegen (S. 100 ff., die unschöne Szene ist nicht einmal gut erzählt). Später haben der Türke und die Russin eine lange Unterredung, in der Naschid jeden Augenblick „nervös" wird (das ist ein Lieblingswort des Verfassers; doch wechselt er stilvoll ab zwischen *'aṣabī* und *sinirli*); schließlich willigt die Russin in eine öffentliche Verlobung. Naschid beeilt sich, dem Onkel Osman Mitteilung zu machen, daß er Militscha heiraten wolle. In diesem Gespräche zeigt Naschid gedanklich und sprachlich eine rührende Kindlichkeit: der Verfasser läßt ihn „Weisheiten" über die Liebe und ihren Zwang reden, es kommen aber nur

Banalitäten heraus, während der alte Osman recht vernünftig ist; natürlich fruchten alle Ermahnungen nichts. Völlige Direktionslosigkeit zeigt Naschid bei dem Feste, das die Russen am Jahrestage der Annexion Batums feiern. Osman Bej findet die Teilnahme des türkischen Offiziers ungehörig, aber Militscha hat befohlen. Gelegentlich kommen Naschid Zweifel: neben den Warnungen Osmans hört er die Vorwürfe des Vaters. An jenem Abend steht er Qualen aus: das Tanzen Militschas mit andern macht ihn fürchterlich eifersüchtig; sie beruhigt ihn mit geschicktem Wort. Die Freude der Russen weckt in ihm patriotische Beklemmungen: das Historische wacht auf, und er hält in Gedanken patriotische Reden. Er folgt schließlich der Aufforderung des Bruders Militschas, in den russischen Offiziersklub zu kommen, wo sich bereits Mutter und Schwester befinden. Als er dort mit Militscha sich erneut über Liebe, Zweifel und Eifersucht ausspricht, tritt der Offizier Potemkin hinzu, und es kommt zwischen ihm und Naschid zu einem heftigen Wortwechsel; Potemkin bleibt kühl und spöttisch, der zänkische Naschid wird immer wilder. Endlich trennt Militscha die Erregten; zum Danke sagt ihr Naschid bei der Trennung ein häßliches höhnisches Wort: „Du hast patriotische und liebenswürdige Freunde, ich gratuliere.“ In den Katzenjammer Naschids über die Geschichte fällt ein Brief Behires: ihr Vater habe sie mit dem Sohne eines Paschas verheiraten wollen und bei ihrer Weigerung ihr Naschids Absichten auf die Russin enthüllt; sie könne das nicht glauben; im übrigen phantasiert sie über alle möglichen Fragen (der Brief ist nicht weniger als 11 Seiten lang). Die Frage der verlassenen Behire tritt nun mit aller Schärfe an Naschid heran: der Konflikt zerreißt ihn; die Stimme der Vernunft und des Gewissens siegt. Er fährt zu Mutter Nelidowna. Militscha selbst erscheint, die Mutter entschuldigend; naiv erzählt Naschid von Onkel, Vater und Behire. Militscha ist die Beleidigte; weinend lehnt sie den Kopf an Naschids Schulter, dann umschlingt sie ihn, bedeckt ihn mit gierigen Küssen. Naschid hat Angst um seine Krawatte, erwidert aber die Liebkosungen. Nun rächt sich Militscha: „Mach' dich schleunigst fort, aber vergiß mich nicht!“ Der herausgeworfene Naschid wird vernünftig und reist ab: er will sich zunächst in der tröstenden Umwelt von Paris oder London wiederherstellen und dann zu seiner Behire zurückkehren. Mit diesen Gedanken spaziert er auf dem Deck. Da ertönt die Tischglocke: eine Gelegenheit, die Erzählung mit

einer lustigen Wendung, im Sinne etwa der „romantischen Ironie“ zu Ende und dem Helden wie dem Leser wohltuende Befreiung zu bringen. Aber in unermüdlichem Strahl wird weiter geschwatzt. Man erfährt nicht, was aus Naschid geworden ist; man nimmt an, daß der unreife Bursche sehr bald genau die gleichen Dummheiten machen wird. Ohne Bedauern nehmen wir Abschied von dem verliebten Schlingel, der ein Exemplar des von Rieder („Für die Türkei“ I, 300 f.) gezeichneten türkischen Neurasthenikers ist. Eines der besten Stücke ist die Mädchengesellschaft bei Behire (S. 110—127): ist das Durcheinanderreden der sechs jungen Dinger auch nicht höherer Ordnung, so gibt es doch ein gutes Bild von den Nöten der türkischen Mädchenwelt: natürlich fehlt es auch nicht an der Schimpferei auf die Europäer (S. 124).

Wie steht es um die Tendenz des Romans und ihre Durchführung? Nach des Verfassers eigner Angabe wollte er politisch sein, d. h. die Wunde des Russenschmerzes bei den Osmanen offen halten, wie französische Romanciers den Geist der Rache für 1870 lebendig zu erhalten suchten (vgl. S. 37). Es ist unverständlich, wie der Verfasser glauben kann, dieser Sache mit seinem Buche einen Dienst geleistet zu haben. Sein Held, der türkische Offizier tut alles, um den Leser zu überzeugen, die Lektion, die die Türkei von Rußland erhalten, sei verdient gewesen; denn sein Verhalten ist so unpatriotisch und so taktlos wie möglich: wie kann der türkische Offizier einem Feste beiwohnen zu Ehren eines türkischen Gebietsverlustes! Nun, er tut es einem Weibe zuliebe und ist in Zivil. Aus diesem Versteck durfte er aber nicht heraustreten; unklug läßt er sich durch die Äußerung eines russischen Offiziers zur Entgegnung hinreißen: der Wortwechsel endet mit vollkommener Niederlage des Türken, der in seinem Ärger schließlich die Angebetete schwer beleidigt. Das ganze Gebaren ist typisch: hochfahrend und kopflos. Nicht einmal Spuren des Interesses für die großen Probleme des Lebens finden sich bei dem Helden. Chalid Zija scheint die schiefe Stellung seines Bewunderers empfunden zu haben; er rührt nicht an den türkisch-russischen Gegensatz mit seiner angeblichen deutsch-französischen Parallele; dagegen redet er ausführlich von dem Motiv des Romans, das der Verfasser selbst nicht erwähnt: Probleme des sozialen Lebens. Es ist nicht klar, was er damit meint. Ich kann in dem ganzen Buche keins entdecken. Die Vernarrtheit eines Offiziers in ein Weib aus einem feindlichen Volke, wie sie hier dargestellt ist, ist kein Stück des

gewaltigen Problems des nationalen Empfindens im Kampfe mit dem Triebleben, weil die Bedingungen zu einem solchen Konflikte (Alleinstehen, besondere Reize physischer und geistiger Art u. dgl.) nicht vorliegen; man könnte von einem Problem höchstens in dem Sinne sprechen: wie überwindet ein unreifer, direktionsloser Mensch die Gefahren, die ihm im fremden Lande aus den Fallstricken eines Weibes erwachsen? Aber zu der Lösung ist hier nicht einmal der Versuch gemacht, das Problem selbst ist nicht einmal erfaßt. Die Komplimente Chalid Zijas wegen der sozialen Probleme sind leere Reden: empfand er die Dürftigkeit des Inhalts, so durfte er nicht Lob aussprechen; empfand er sie nicht, so zeigt er eine bedauernswerte Kritiklosigkeit. Nebenbei: Izzet Melih bekennt sich zu der *fikrī ḥikājet* „Gedankenerzählung" (Erzählung mit gedanklichem Hintergrunde) und hält sein Buch für eine „Probe des seit dem großen Balzac immer mehr eingebürgerten Stils"; hier liegt offenbar eine falsche Auffassung vor: Balzac hat ausschließlich die Sitten seiner Zeit und seines Landes geschildert, ist daneben tief in die Herzen der Menschen eingedrungen und vereinigte das Beobachtete zu einem lebendigen wahren Bilde. Wo Izzet Melih das Leben schildert, da sind seine Personen flach, da ist Pose, aber keine Natur, weil er selbst Poseur ist und nicht stark natürlich empfindet. Ob Izzet Melih sich an eine Erzählung Balzacs näher anschließt oder überhaupt an ein französisches Vorbild, wird sich kaum feststellen lassen; sein Buch ist der in seiner Seichtigkeit unpersönliche Romane ohne Note, der sich in allen Literaturen findet, am meisten vielleicht bei den Franzosen, und der sorgfältig um alle tieferen Probleme des Lebens herumgeht. In der türkischen Moderne ist im allgemeinen der Zug zur Erzählung höherer Ordnung vorhanden (neben der reinen Unterhaltung niederer Gattung, deren Hauptvertreter Ahmed Midhat ist), und der Milli-Roman zeitigte eine ganze Anzahl vortrefflicher Schilderungen; in Hinsicht der Lebendigkeit und des Plastischen stelle ich sehr hoch Chalid Zijas *mawy wesijāh.* Mehmed Re'uf wird in der Vita des Meisters Recht haben mit seinem „Chalid Zija ist der Vater der heutigen Prosa", mit der Beschränkung: soweit es sich um die Kunst der Darstellung, nicht um das sprachliche Mittel der Darstellung handelt (vgl. das I 155 f. Ausgeführte); aber auch für das Künstleriche stimmt diese Bewertung heute nicht mehr ganz: selbständige und begabte Köpfe wie Aka Gündüz sind von Chalid Zija unabhängig und leisten Besseres als er. Hoch über den Banalitäten Izzet Melihs

steht die kräftige Darstellung und Sprache bei Aka Gündüz (Nr. 25) in seinen besten Stücken.

Wenn Izzet Melih die Eigentümlichkeit Balzacs als „Stil" (*ṭarz*) bezeichnet, so ist das, was Chalid Zija mit Izzet Melihs „Stil" meint, etwas anders: es ist der sprachliche Ausdruck; auch hier begegnet dem berühmten Meister der Moderne eine Unstimmigkeit, die sich nur erklären läßt aus einer etwas unüberlegten Neigung, dem Bewunderer Angenehmes zu sagen; er schreibt nämlich dem Stile (*uslūb* oder *ṭarzi ifāde*, beide Ausdrücke nebeneinander in gleichem Sinne S. 8, 18. 19) Izzet Melihs Wundereigenschaften zu und lobt ihn in hohen Tönen (vgl. S. 38). Dem kann ich nicht beistimmen. Die Sprache ist nicht ungeschickt, erhebt sich aber nicht über das, was in solchen Ergüssen gewöhnlich zu finden ist. Der arabisch-persische Beisatz ist reichlich stark, und man fühlt, daß der Verfasser kein Verständnis hat für das allgemeine moderne Bestreben, einfach und dadurch ausdrucksvoller zu erzählen. Hier wandelt er in den Spuren des Meisters. Wenn ich S. 65 sagte: „man muß es als ein Glück betrachten, daß Chalid Zija nicht Schule gemacht hat, und daß sein Stil von der jungen Generation durchaus abgelehnt wird", so halte ich diese Darstellung aufrecht. Izzet Melih ist eine Ausnahme. Seine Ausdrucksweise ist vielleicht nicht ganz so altmodisch-schwerfällig wie die seines Meisters, aber sie arbeitet mit den alten Mitteln, unter denen die schäbige Eleganz arabisch-persisch-türkischen Mischmasches obenansteht. Daneben finde ich bei ihm eine Ungezogenheit, die eine schwere Bedrohung der osmanischen Literatur darstellt, da sie bei der Abstempelung durch einen berühmten Namen und der Urteilslosigkeit des osmanischen Publikums leicht Schule machen kann: die Verhunzung der schönen türkischen Sprache durch Französeleien, die geradezu antitürkisch sind. Die Einführung des französischen *c'est ... que* ist leider so verbreitet, daß Izzet Melih kein besonderer Vorwurf daraus gemacht werden kann (hält sich doch selbst Halide Edib, die sonst ein feines Gefühl in sprachlichen Dingen besitzt, von dieser Pest nicht frei; vgl. mein „Die Verhunzung des Türkischen" in NOI Nr. 11—12 S. 534 f.). Ich meine vielmehr Wendungen wie: *so'uq qanlylyq* aus französisch *sangfroid* (163. 166 u. ö.), *bir birimizden o qadar derin bir uċurumla airylyjoruz* (172) „wir sind voneinander durch eine so tiefe Kluft getrennt", *zawāhiri qurtarmaq* (18) „sauver les dehors"; für untürkisch halte ich auch den Gebrauch des ... *raq* — Gerundiums für französisch *comme*, das sich aus den meist handwerksmäßig her-

gestellten Übersetzungen französischer Romane in die bessere Literatur eingeschmuggelt hat; hier besonderes beliebt . . . *raq teleqqi etmek* „auffassen als —"; ein unverdorbener Türke würde das kaum verstehen; auch *teleqqi* ist nicht zu billigen: häufig tun sich die Türken etwas darauf zugute, daß sie arabisches Sprachgut vergewaltigen, und daß sogar zuweilen das Verstümmelte von den Arabern selbst wieder aufgenommen wird; dieses Verfahren ist unintelligent und unfair. Gewiß, auch die Sprache ist ein Organismus, der dem Wandel unterliegt; sie soll sich in Freiheit weiterbilden, soll Angliederungen aus fremden Kreisen vornehmen. Es soll aber auf eine Art geschehen, daß ihr Geist nicht verletzt wird, daß nicht Bildungen entstehen, die von jedem echt türkisch denkenden und seine Sprache kennenden Osmanly als Unstimmigkeiten, Schiefheiten empfunden werden. Man ist von der faden Nachahmung des Persischen abgekommen, so wird man auch diese Krankheit überwinden. Das beste Mittel wird auch hier sein die ernste Beschäftigung mit den den Osmanen fast ganz unbekannten Türksprachen, deren Schätze zu heben eine der wichtigsten Aufgaben der an der Spitze der Türkvölker marschierenden Osmanen ist.

17. Selaheddin Enis [*ṣelāḥeddīn enīs*]

„aus der Familie Ata Bey, einer der vornehmsten Familien Georgiens, geboren 1308 [beg. 4. 3. 1892], Sohn des Gendarmerieobersten Enis Bey; einer der besten Novellisten der neuen Generation; er wirft die schmutzigsten, aber zugleich wahrsten Szenen, die packendsten Momente der menschlichen Leiden und Freuden mit treffsicherer Analyse auf das Papier; als glühender Verehrer der Naturalisten und besonders Zolas beschäftigte er sich mit Fragen, die die heutige Moral sich noch nicht gefallen läßt; das wenige, was von ihm publiziert ist, läßt seine Persönlichkeit nicht gehörig erkennen; seine andern Werke, und das sind die wichtigeren, konnten mit Rücksicht auf den Zustand der Gesellschaft noch nicht veröffentlicht werden. Selaheddin ist überzeugt, daß die Literatur eine Schwester der Wissenschaft ist, und daß jeder Romanschreiber einige Kenntnisse in Psychologie, Anatomie, den allgemeinen Krankheiten, Embryologie zum wenigsten in ihren allgemeinen Grundlagen haben müsse; er beobachtet scharf und erzählt dann tief und, soweit es möglich ist, unpersönlich; man begegnet ihm vor den Häusern der Bettler, in den leichenduftenden Korridoren

Jaschar Nezihe Hanum

der Anatomie, zuweilen an den Türen der Moschee, in den Quartieren der unteren Klassen; zugleich ist er Maler: in zwei Zeilen schildert er die staubige Stille verfallener Quartiere, die nachdenklichen Störche, wie sie gegen Abend sich auf der Moschee niederlassen und mit ihren Schnäbeln auf das Dach der grünen bemoosten Kuppel lospicken, oder eine traurige Herbstnacht in einem Dorfe Anatoliens. Eine Spezialität Selaheddins ist ein geistiger Hang zu Dingen, die unsauber sind — ein höchst seltsames Verhältnis; für ihn entstehen Tugenden und Laster, Reinheit und Schmutz aus einer gemeinsamen Quelle; sie sind dieselben Dinge, die sich nur durch die Auffassung unterscheiden; deshalb nimmt er nicht Anstand, ein Hundeaas, eine Menschenleiche, alles an einem Bettler bis zum intimsten Kleidungsstück zu betrachten und zu beschreiben; so sucht er denn auch seine meisten Gegenstände in den schmutzigsten und ekelhaftesten Momenten; den ethischen Normen und Auffassungen gegenüber ist Selaheddin ein wenig gar zu unbekümmert; das ist auch eine der Ursachen, daß seine Bücher noch nicht gedruckt sind; er ist noch sehr jung, und die Zukunft hofft viel von ihm.“ Diese liebevoll ausgeführte Biographie - NSM S. 211 ist von Schehabeddin Sulaiman [siehe Nr. 11], dessen Urteil hier ein besonderes Gewicht hat, da er nicht den wilden Neuerern, sondern den Konservativen zugezählt wird. Nicht ohne Interesse ist, daß Selaheddin Enis aus der völkischen Gesellung durch die Wahl seiner Stoffe und ihre rücksichtslose Behandlung insofern herausfällt, als die Georgier, wie mir versichert wird, auf moralische Sauberkeit, auch in der literarischen Gebarung, den größten Wert legen. — Bild NSM S. 211. — Die Probe S. 213 bis 218 *bir qadynyn ṣon maktūbu* „Der letzte Brief eines Weibes“, ist das der Gesellschaft ins Gesicht geschleuderte *j'accuse* einer Dirne, zu derem Bilde offensichtlich Zolas Nana Modell gestanden hat. Das Dirnentum ist auch sonst ein beliebter Stoff, vgl. die alles Glück zerstörende Schühret in Hüsein Rahmis *teṣādüf*, meine *Briefe* S. 214f. und die verrückte Bedī'a in Ahmed Rāsims *belki ben aldanijorum*, ebenda 219.

18. Jaschar Nezihe Hanum [*jašar nezīhe*],

„geboren im Januar 1297 [beg. 14. 1. 1882] in einem verfallenen Hause des Barutchane Jokuschu bei Schehir Emini; sechsjährig verlor sie ihre Mutter an Schwindsucht; der Vater, ein roher

Trunkenbold, erhielt gerade damals eine kärglich besoldete Stelle an der Stadtwage; die kleine Nezihe trieb sich mit den Jungen auf der Straße herum; eines Tages erwachte in ihr eine Lernlust, die beständig zunahm; der Vater hatte nur Ohrfeigen für solche Gedanken; schließlich ging sie heimlich zur nahen Schule Kapu Agasy Ibrahim Aga, küßte dem Lehrer die Hand und sprach: „Herr Lehrer! ich bin eine Waise, geben Sie mir Unterricht!“ Der Vater jagte sie dafür aus dem Hause, und das arme Kind kroch für ein paar Nächte bei den Nachbarn unter; ein Jahr lernte sie in der Elementarschule; sechzehn Jahre gingen hin auf einem Strohlager im Hause des Vaters; 1314 heiratete sie; nach kurzem Glücke erlebte sie viel Trauriges; von zwei Männern wurde sie schwer gekränkt. Zum Dichten kam sie durch eine Laune; 1312 [1896] sah sie in Ahmed Rasims Zeitung *maʿlūmāt* unter dem Namen Laila Feride das Gedicht „Niemand fand ein Mittel für diese Wunde“, sie wollte ebenso dichten wie Laila Feride; aber ihre Gedichte entstanden nicht bloß aus solcher Laune, noch mehr trieb sie zum Dichten ihr Leben an, das durch die Hölle gegangen war; zuerst schrieb sie unter dem Namen Mazlume [*mazlūme*] das Gedicht nieder, das mit dem Vers beginnt: „Von Liebe verbrannt stoße ich jeden Augenblick Schmerzensschreie aus“; dann brachte sie in *maʿlūmāt* ein zweites Gedicht unter dem Pseudonym Mahmure [*mahmūre*] und ein drittes unter dem Namen Mahdschure [*mahǧūre*]; als sie sah, daß diese Gedichte von der Kritik nicht angegriffen wurden, schrieb sie mit großer Kühnheit weitere Gedichte, und zwar in großer Menge; sie ist jedenfalls unter allen Frauen die, die die meisten Gedichte herausgebracht hat; ihr Gegenstand ist ihr eigenes Leben, ihr Unglück, ihre Schicksalsschläge; die Gedichte sind mit großer Innigkeit geschrieben; ein Gedicht aus 1317 [1901], gedruckt in der Zeitschrift *taraqqī*, teilen wir hier mit: das gibt eine gute Vorstellung, wie unsere verehrte Dichterin vor zwölf Jahren gedichtet hat. [Das mitgeteilte Gedicht heißt: *techaṭṭur et* „Denke dran!“ (im kleinen Sami fehlt das Wort; der große hat es mit der Bemerkung „im Arabischen hat das Wort ganz andere Bedeutungen, deshalb ist es ein Fehler“, nämlich die Anwendung für „sich erinnern“); ich teile von den sechs Vierzeilern [in *hezeǧ* mit Gemeinreim für V. 4 und mit Sonderreim für V. 1. 2. 3] Strophe 1 und 6 mit: „Nicht vergaß ich jenen letzten Treuakt, jene Nacht der Vereinigung / Nicht vergaß ich jene Augenblicke, jenen Freudentag / Nicht vergiß auch du, mein Geliebter, jenes süße, süße Beisammensein / Jene

meine heimliche, heimliche Zwiesprach mit dir — denke dran! — Strophe 6: Wenn du an jenem Orte auf ein anderes Mädchen wartest / Dann denke an das Grab einer Unglücklichen, das dort ist / An die durch Siechtum hingeraffte Freundin, die in jenem Grabe liegt / Blick' auf den Grabhügel — an meinen Schatten, denke dran!"; schon Paul Horn bemerkte die Vorliebe der türkischen Autoren für die Erwähnung des Friedhofs, Türk. Moderne, S. 31, vgl. *Briefe* S. 215.] Von Jaschar Nezihes Gedichten ist ein Teil in der „Zeitung für Frauen", in „Sabah", in „Qadyn", in „Taraqqi", in „Qadynlar dünjasy" und in einer Anzahl anderer Zeitschriften erschienen; außer diesen ist in letzter Zeit eine Gedichtsammlung von ihr unter dem Titel: *bir deste menekše* „Ein Veilchenstrauß" erschienen (nach der anonymen Vita NSM S. 220—222). — Bild: NSM S. 219. — Probe NSM S. 222f.: *rāhi maʿīšet* „Der Weg des Lebens" [*müğtett*] ist in dem bekannten Klagestil. Ist auch die Dichterin eine Tochter des Volkes, die nicht wie die andern weiblichen Größen der Literatur schon in der Kindheit mit „Bildung" genährt wurde, so sind doch leider ihre Schöpfungen nicht als volkstümlich anzusehen: sie arbeitet mit dem schwerfälligen arabisch-persischen Apparat; sie tut es aber so geschickt, und es ist in ihren Gedichten so viel Individuelles, daß ich sie höher stellen möchte als manchen von den „berühmten" Dichtern.

19. Mehmed Re'uf [*moḥammed reʾūf*],

„geboren 12. August 1291 [25. August 1875] in Stambul; sein Vater war ein aus Kutahja zum Heere gekommener und in Stambul gebliebener Türke, seine Mutter war Tscherkessin. Die Hand zum Schreiben regte sich ihm, als er zehn Jahr alt war; mit seinem Vater ging er in die Theater und las Bücher; da fing er an, Theaterstücke zu schreiben, dann warf er sich auf die Romane und schrieb, 12 Jahre alt, seinen ersten Roman „Schurkerei oder die Seeräuber der Gascogne", eine Schauer- und Kriminalgeschichte. In der Marineschule trieb er das schon in der Militärmittelschule gelernte Französisch weiter und lernte das obligatorische Englisch dazu; nun studierte er Georges Ohnet, Octave Feuillet, Daudet, Zola, Flaubert und andere Franzosen mit Begeisterung und begann sie nachzuahmen, wie in seiner Erzählung *ğānfezā* „Die Reizende". Als Chalid Zija Bejs *nümīde* erschien, war Re'uf 16 Jahre alt; er war bezaubert; unter den Klassenkameraden

war ein Smyrniot, der in Smyrna Schüler Chalid Zijas gewesen war; der besaß ein vollständiges Exemplar der Zeitung *chidmet*, darin fand nun Re'uf alle Werke Chalid Zijas als Feuilleton: *bumidi*, *haihāt*, *bir ölünün defteri*, *ferdī wešürekāsi* und eine Anzahl Artikel; in seiner Begeisterung richtete er an Chalid Zija ein verehrungsvolles Schreiben mit Darlegung seiner Lage; so kam es zu einer Korrespondenz zwischen ihnen; Re'uf schickte dem Meister die längere Erzählung *düšmüš* „Gefallen", die in die Zeitung *chidmet* aufgenommen wurde; das ist das erste gedruckte Werk Re'ufs. In Stambul kamen damals Zeitschriften wie *resimli gazete* und *mekteb* heraus; darin erschienen drei oder vier Erzählungen von Re'uf; 1312 [1896] wurde auf Empfehlung Chalid Zijas sein Roman *gharāmi šebāb* „Jugendliebe" im Feuilleton des Ikdam gedruckt, aber, weil gerade damals der armenische Vorfall die Gemüter erregte, gar nicht beachtet. Mit Husain Dschahid und Dschawid, die mit einigen Genossen die Zeitschrift *mekteb*[1] herauszugeben begonnen hatten, machte sich Re'uf persönlich bekannt gelegentlich eines Preisausschreibens der Zeitschrift; als Dschawid und Husain Dschahid mit dem Leiter der Zeitschrift brachen und sich zurückzogen, trat sie unter die Aufsicht Dschenab Schehabeddins, und als dieser ein Amt im Hidschaz übernahm, wurde *mekteb* von Mehmed Re'uf redigiert. Zur gleichen Zeit hatte in Serweti Funun die Neue Literatur durch das Zusammenarbeiten von Fikret, Dschenab und Chalid Zija Gestalt gewonnen; Chalid Zija veranlaßte den Eintritt Re'ufs in Serweti Funun; bis zur Unterdrückung von Serweti Funun 1317 [1901] wegen eines von Husain Dschahid übersetzten, nach Auffassung der Regierung schädliche Gedanken enthaltenden Artikels machte sich Re'uf durch zahlreiche literarische Arbeiten wie Gedichte in Prosa, Erzählungen, Romane, literarische Forschungen, Kritiken bekannt: er gab den als Feuilleton in Serweti Funun erschienenen Roman *eilūl* „September" und einen Band *sijāh inǧiler* „Schwarze Perlen" mit Erzählungen und Prosagedichten heraus. Serweti Funun durfte zwar nach nur 15 Tagen wieder

[1] Die Zeitschrift *mekteb* spielt in der literarischen Entwicklung eine Rolle. Die Darstellung hier, daß sie von Husain Dschahid gegründet wurde, ergänzt die Angaben S. 13, 7; sicher ist, daß Dschenab Schehabeddin die Leitung nach den Begründern übernahm, sicher auch, daß an seine Stelle Mehmed Re'uf trat; mit dessen Abfall zur Serweti-Funun-Gruppe war das Schicksal von *mekteb* besiegelt. In diesem ganzen Treiben zeigt sich eine Unruhe, ein immerwährendes Modemachenwollen, das der Literatur nicht günstig war. Bei diesem Haschen nach Sensationen kam niemand zum ernsten Arbeiten.

erscheinen, aber die Literatur und die Tätigkeit der alten Redakteure waren gänzlich verboten, und so mußten Re'uf und seine Genossen bis zur Freiheitserklärung schweigen; nach dieser kam es nicht so bald zur Aufnahme der alten Tätigkeit; schließlich ließ Re'uf einige ältere kleine Erzählungen, *iḥtizār* „Todeskampf", *'āšiqāne* „Verliebt", *ṣon emel* „Letzte Hoffnung", sowie den als Feuilleton in Serweti Funun gedruckten Roman *ferdāji ǧarām* „Der Tag nach der Liebe" in Buchform drucken; ebenso die neuverfaßten Romane *genǧ qyz qalby* „Das Herz des jungen Mädchens", *menekše* „Das Veilchen" und die Theaterstücke *penǧe* „Die Faust", *ǧidāl* „Der Kampf", *ferdī wešürekāsi* „Ferdi und Co" [Bearbeitung von Chalid Zijas Roman, siehe S. 30] und *iki qūwet* „Zwei Mächte"; von diesen kam *menekše* unvollständig heraus, der zweite Teil soll demnächst gedruckt werden. Nach der Revolution unternahm Re'uf mit einem alten Freunde die Herausgabe der Frauenzeitschrift *maḥāsin*; er konnte aber trotz großer Mühen die Sache nicht aufrechterhalten; es erschienen nur die 12 Nummern eines Jahres. Gegenwärtig arbeitet Re'uf regelmäßig an einigen Zeitungen und Zeitschriften; außerdem ist er dabei, als erstes ernsthaftes Werk einen großen Roman unter dem Titel *kābūs* „Der Alp" zu schreiben (nach der anonymen Vita NSM S. 225 f.). — Bild NSM S. 224 — Probe in Prosa NSM S. 227—236: „Die alte, alte Geschichte"; der Erzähler wird von einer Dirne in ihr Haus in Pendik (man beachte, daß die Dirnengeschichten gern in asiatischen Vororten Stambuls spielen) gelockt; er lebt herrlich und in Freuden, wird aber, als die zahlenden Besucher kommen, eingesperrt; beim zweiten Male bricht er aus, schlägt die Verräterin und ihren Kerl zu Boden; wie verrückt umherirrend, wird er von der Polizei aufgegriffen und muß das Erlebnis mit 15 Jahren Zuchthaus büßen (nach französischem Original?).

Diesen geschickten und fleißigen Erzähler nahm Hachtmann in sein „Zwanzigstes Jahrhundert" auf (S. 13—16), nicht ohne sich deshalb zu entschuldigen (S. 16): „Re'uf ist von dem neuen Geiste wenig berührt; da er aber einen großen Namen hat, glaubte ich ihn nicht ausschließen zu dürfen." Ich möchte eher meinen, er gehört in eine solche Reihe, weil er an der „Schulen"-Entwicklung mitgewirkt hat. Als literarische Potenz steht er kaum viel höher als der Vielschreiber Ahmed Midhat. Vielseitiger als Ömer Seifuddin und Ja'kub Kadri, steht er ihnen an Eigenartigkeit nach. Er arbeitet mehr handwerksmäßig, ohne sich viel um Theorie

zu kümmern; während Ömer Seifuddin ein feiner Kenner der literarischen Werte ist, und Kadri instinktiv hochwertige Werke schafft.

20. Ihsan Ra'if [*iḥsān rā'if*] Hanum.

„Es gibt manche außerordentlichen Personen, die sich einer widerwärtigen Umgebung gegenüber durchsetzen; ihre natürlichen Fähigkeiten kann nichts ersticken; solcher Art ist Ihsan Hanum, deren Werke ich hier besprechen will; Ihsan Hanum gehört einer Familie an, die in unserem Lande sehr bekannt und verehrt ist; sie ist die älteste Tochter des verstorbenen Senators und Ministers Ra'if Pascha; als der Pascha Mutesarrif in Beirut war [ich hatte dort freundschaftliche Beziehungen zu ihm; er war wohl der bedeutendste aller Mutesarrifs, die ich dort erlebte], wurde Ihsan Hanum dort geboren; vier Jahre alt kam sie nach Stambul; Ra'if Pascha selbst konnte als Vertrauensmann Midhat Paschas, der dem scharfen Blicke Abdul Hamids nicht entgehen konnte, zu jener Zeit nicht in Stambul wohnen; durch nichts in seinem politischen und privaten Leben gab er den frechen Verleumdern eine Handhabe; so war er in keiner Weise politisch verdächtig; trotzdem war er verurteilt, auswärts zu leben, und, nachdem er in Beirut, Adana und anderswo Mutesarrif gewesen, kam er in dieselben Städte als Wali und lebte bald hier, bald dort; die Söhne der Familie studierten in Europa; die Töchter begleiteten den Vater; so konnte Ihsan Hanum in keiner Schule längeren Aufenthalt haben; der Vater widmete sich selbst ihrem Unterricht, sorgte auch für Speziallehrer; bei dem Aufenthalt in Nischantaschy genoß sie den Unterricht Sadik Paschas, in Adana längere Zeit den Danijal Effendis; ich bin überzeugt, daß dieses Nichtkleben an einer Schule zur Wahrung der dichterischen Persönlichkeit Ihsans gedient hat; als der Pascha endgültig nach Stambul zurückgekehrt war, erteilte ich in dem Hause Unterricht und hatte auch die Ehre, Ihsan Hanum persönlich kennen zu lernen; bei der ersten Begegnung erkannte ich ihre außerordentliche Neigung für Literatur und Poesie; schon damals verstand sie ausgezeichnet Französisch und sprach es mit Leichtigkeit; hinsichtlich der Schönheiten und der Nuancen im Ausdruck bei türkischen und französischen Poesien besaß Ihsan einen außerordentlichen Scharfblick und einen sich nie täuschenden Takt; sie besaß ein Heft, in welches sie die Funken ihres Geistes in Gestalt von Poesien

aufzeichnete; dieses Heft nahmen wir eines Tagas zusammen durch; ich hatte nur zu Äußerlichkeiten wie Reim, Versmaß und dergleichen etwas zu bemerken; die Hauptsache, der Ausdruck war unvergleichlich; keine Spur von Künstelei, vielmehr eine ursprüngliche Einfachheit, dabei Innigkeit. Außer den Gedichten enthielt das Heft auch Lieder, die die Dame selbst komponiert hatte und von denen viele in Stambul berühmt geworden sind; ich beschäftigte mich damals mit Sachen im *'āšyq ṭarzy* „Aschyk-Stil“ [1]; ich wünschte die Aufmerksamkeit der Dame auf diese alten Sachen zu lenken; es gelang mir, und dieser Stil gewann durch die Arbeiten der Hanum ein neues Leben und Ansehen. Ein Beispiel, wie lebhaften Geistes und leicht produzierend die Hanum war: eines Tages sprachen wir von Salome und der Darstellung dieses Weibes bei den Malern als ein berückendes, aber verräterisches, blutiges Weib; den nächsten Tag überraschte sie mich mit einem Gedicht, das höchst eindrucksvoll war [es folgt eine Probe in Fünfzehnsilbern]; als ein Beispiel ihrer Lyrik im Aschyk-Stil führe ich folgendes an: [Silbenzählung: 6 + 5]: „Im Zauberhain der Liebe — verzehrt ich mich / In Glut mit einer Tulpe — da schmückt' ich mich / Mein armes Herz verbrannte — satt trank ich mich / Von ihren roten Lippen — am Liebeswein [2].“ Unter ihren im Aschyk-Stil geschriebenen Gedichten sind sehr schöne Proben der Gattung Idyll; einige haben zwar die Form der Aschyk-Gedichte, sind aber vollkommen impressionistisch, wie es bei den Aschyks nicht vorkommt, auch nicht nach ihrem Geschmacke ist; so ist das Gedicht „Sultan Hasan“ rein in Aschyk-Art, nach Form wie nach Inhalt; *perīler* „Die Peris“ ist eine Probe davon in *parmaq ḥisāby* [„Silbenzählung“; es ist danebengesetzt „vers libres“, das ist aber unrichtig, denn „Silbenzählung“ sagt nichts über den Strophenbau, und es gibt zahlreiche Gedichte mit Silbenzählung, die korrekt, d. h. gebunden sind; auch das als Probe mitgeteilte Gedicht *perīler* kann man nicht zu den vers libres rechnen]; jedoch sie schreibt diese Sachen nicht mit Bewußtsein: sie ist vielmehr geleitet von

[1] Die für die Entwicklung der osmanischen Literatur wichtige Literaturgattung, deren Hauptvertreter Aschyk Ömer [*'āšyq 'omar*] ist, hat, wie wir hier sehen, schon früher die Aufmerksamkeit denkender Osmanen erregt und übte sogar direkten Einfluß auf die moderne dichterische Produktion. Ein ernsteres Studium widmete ihr erst der aufmerksam beobachtende Köprülüzade Mehmed Fuad, der in *millī tetebbü'ler* I 1 eine längere Untersuchung *'āšyq ṭarzy* brachte.

[2] Der Vierzeiler begeisterte Idris Sabih zu dem Gedicht *Türk Jurdu* 146, S. 3615f. Er ist ihm vorangestellt mit „I. R.“ als Verfasser; das ist eben Ihsan Ra'if.

dem Rhythmus ihrer Inspiration, und sie zeigt bei jedem Male einen neuen Schmuck des Ausdrucks und damit eine besondere Dichtungsgattung. Ihsan Hanum besitzt eine natürliche unerschöpfliche Fülle: auch nachdem wir hingegangen sind, wird sie der osmanischen Literatur weiter ihre schönen Gaben schenken" (nach der von Riza Tewfik geschriebenen Vita NSM S. 237—239). — Probe S. 240—242: *perīler* „Die Peris" (soeben erwähnt); das ist ein Hauch: die liebes-, sonne- und wonnetrunkene Schar der Feen wirbelt herum, um schließlich bewußtlos, in verzücktem Schweigen hinzusinken — „die in die Wolke gehüllten anmutigen Peris", mit welchen Worten jede der neun Strophen schließt (von den sieben Versen jeder Strophe sind 1—4 und 7 Elfsilber, V. 5 Sechssilber, V. 6 Fünfsilber; V. 7 hat Gemeinreim, außerdem a b a b c c). — Erst nach dem Drucke des Vorstehenden erhielt die Deutsche Gesellschaft für Islamkunde von Ihsan Hanum ein Exemplar ihres Diwans *göz jašlary*; ich berichtete über diese Sammlung kurz in Welt des Islams IV, 1.

21. Dschelal Sahir [*ǧelāl sāhir*],

„geboren 19. September 1299 (2. Oktober 1883) in Stambul, Sohn des als Kommandant des Jemen gestorbenen Isma'il Hakki Pascha; schon in der Schule zeigte der blauäugige Knabe außerordentliches Talent und mußte an Festtagen Gedichte und Ansprachen vortragen. Damals gaben die literarischen Nachfahren Tewfik Fikrets und Chalid Zijas die Zeitschrift *serweti funūn* heraus. Dschelal Sahir, der jedem Neuen besonders zugetan war, empfand und begriff den philosophischen Mechanismus dieser Leute; mit 15 bis 16 Jahren schloß er sich an die literarische Schule der neuen Meister an; in der Form folgte er ihrem System, aber in Grundlage und Geist zeigte er eine getrennte Persönlichkeit: in ihm lebte ein feiner und kranker Romantismus, lebte die Empfindungsart eines Alfred de Musset; er war der Dichter der Liebe und der Frauen, aber in seinen Werken beschmutzt er sich nicht mit Frauen und Liebe, sie werden vielmehr mit einem Schleier von Poesie und Phantasie verhüllt; auch er liebte, aber er zerbrach nicht, noch beschmutzte er; er sagt einmal (*mūzārī*): „Werde einmal still in meiner Brust, du Himmelsgeborene! Streichle zärtlich nur einen Augenblick den Geist meiner edlen Liebe!" Der Dichter gewann durch die Feinheit seiner Werke unter seinen Genossen alsbald große Verehrung,

Dschelal Sahir

und auch außerhalb zog er die Aufmerksamkeit aller auf sich. Natürlich fehlte es ihm nicht an Neidern, die sein Dichten von Frauen und Liebe gegen ihn ausnutzten und ihm seinen Ruhm entreißen zu können glaubten; „Warum singst du nicht von Berg und Tal, von den Blumen, von den Sternen?“ [dieser Einwand gegen den Dichter Dchelal Sahir wurde mir selbst von einem Dichter der alten Schule erhoben: „Der arme Mann hat sich verloren! Der Dichter soll doch etwas Wirkliches beschreiben, wobei etwas herauskommt; es gibt doch so viele hübsche Stoffe“; das ist ganz im Geiste des heruntergekommenen Orients: die arabischen Dichter des Mittelalters (ich meine das islamische, das bis etwa 1900 gedauert hat) nehmen gern als Vorwurf eine Porzellanschale, ein Tintenfaß, eine Frucht, die sie mit dem gleichen Witz besingen wie ein schönes Menschenkind, von dem sie nichts zu sagen wissen, als daß es vor Dicke sich nicht lassen könne und darum recht appetitlich sei: von den inneren Qualitäten eines geliebten Wesens, von einer Seelenharmonie ist nie die Rede]; der Dichter gibt eine spöttische Antwort; „Was wünscht Ihr, daß ich schreibe?“ — „Etwa ein Veilchen!“ — „Schön! hört nur [*chafīf*]: ‚Eine frische, bescheidene, unschuldige, / von einem Lichtkuß der Sonne / geweckte, bekümmerte Blume, / eine erstarrte Blüte, die doch Leben hat, / ein Frauenherz in seiner Schönheitstiefe‘ — schau, da spreche ich schon wieder vom Weibe!“ [Wir haben zwar nichts dagegen, daß Dschelal Sahir von Liebe und Frauen spricht, wohl aber sehr viel gegen den Anspruch, daß sein Gedichtchen türkisch sein soll; es zählt einundzwanzig Worte, davon sind genau acht türkisch, die andern dreizehn sind dem Manne des Volkes unbekannt, dem Gebildeten nur verschwommen bekannt.] Als das alte Regiment aus Eifersucht auch die Federn des literarischen Nachwuchses von Chalid Zija und Fikret zum Schweigen verdammte, da mußte auch Dschelal Sahir äußerlich schweigen, aber in seiner Kammer arbeitete er weiter; bei Erklärung der Konstitution finden wir in dem Dichter von Frauen und Liebe eine andere Persönlichkeit, ein anderes geistiges Wesen; es ist wieder der Dichter von Liebe und Frauen, aber er ist jetzt menschlicher, nervöser; er sieht das Leben schärfer [die furchtbare Zeit Abdulhamids mit ihren täglichen, stündlichen Schrecken, wo niemand, reich und arm, vornehm und gering, auch nur einen Augenblick seines Lebens, seiner Ehre, seines Vermögens sicher war, hatte neben dem Unheil, das sie dem Ganzen und den Einzelnen brachte, einen Segen: es war wie bei einem

großen Kriege; viele wurden ernster, sahen Welt und Leben mit anderen Augen an]: „[Str. 1] Du, die du verlogen mir ans Herz sinkst / Schau, wenn du diesen Schrei ausstößt, bleibt mein Herz ohne Bewegung / In meinen Augen brennt das Feuer des Hasses und des Aufruhrs / Jetzt weht in meinem Geiste die Leidenschaft des Fluches / Steig herab von dem Throne meiner Phantasie! [Str. 2] Nein! Ich lüge! Wisse nichts von alledem, schläfre mich ein! / Ich lüge, komm, liebe mich, streichle mich, schläfre mich ein / Komm, sinke mir wieder verlogen an die Brust, komm, täusche mich / Wenn ich nicht ein wenig Liebe und Treue finden kann / So will ich in dem Gifte deiner Umarmung Heilung suchen"; welcher Unterschied zwischen diesem Dschelal Sahir und dem von 1315 [1899]! Dschelal Sahir trat in den, 1325 [1909] gegründeten literarischen Verein *fedschri ātī* ein und übernahm die Leitung; er bemühte sich eifrig um die Bildung der dritten Generation der Dichterfamilie des *serweti funūn*; die Welt lernte ihn kennen, als er die literarische Leitung des Blattes hatte. Als die Generation des *feğri ātī* sich zerstreute, nahm auch Dschelal Sahir eine besondere Stellung ein: er trat in die Strömung des *türklük* „Türkentums" (Nationalismus) ein [d. h. er wurde von der Gruppe Ali Dschanib, Ömer Seifuddin, Nermi herübergezogen]; er brachte neue Kinder der Kunst nach Silbenzählung hervor. Die türkische Literaturgeschichte wird dem Dichter von *bejāz gölgeler* „Weiße Schatten", *sijāh* „Schwarz" und *buḥrān* „Krise" einen besonderen Platz anweisen müssen." Diese Biographie NSM S. 244f. ist von Schehabeddin Süleiman. — Bild NSM S. 243 — Probe NSM S. 246f.: *ğunūn* „Wahnsinn" [*chafif*] ist ein wildes Lied, voll Selbstzerfleischung, ausklingend in „Ach! Mein verwaister einsamer Geist! / Schwarze Erde! genug! öffne deine Brust" (dieses Gedicht erschien zuerst in *genğ qalemler* Nr. 11 (vom 22. Okt. 1327/4. November 1911) S. 177).

Die Mitteilung aus New Sali Milli ergänze ich aus meinen *Briefen*, in denen ich Dschelal Sahir vielfach erwähnte: Vita, gelegentlich der von ihm herausgegebenen Frauenzeitschrift Demet, S. 109. Die Vita bei Hachtmann ist nur eine kurze Zusammenstellung. Zu dem Urteil Ömer Seifuddins (siehe S. 176, 1 ff.), der Dschelal Sahir den sensitivsten, feinsten, vollkommensten Dichter der Türken nennt, aber an ihm das unwillkürliche Kleben an der älteren Manier tadelt, bemerke ich, daß hier eine Verkennung vorliegt: mit der älteren Manier nach dem Muster Ustad Ekrems hatte Dschelal Sahir höchstens äußerlich etwas gemein,

sofern er in seiner ersten Periode an der klassischen Form, dem ʿarūz, festhielt. Man kann kaum sagen, daß durch die Einlebung in die neue Gedichtform mit Zählversen eine Wandlung mit dem Dichter vorgegangen sei, ebensowenig durch den Anschluß an die Strömung des *türklük* „nationalistischen Türkentums", von dem Schehabeddin Sulaiman spricht und den ich nach persönlichen Mitteilungen herbeigeführt annehmen muß durch die Einwirkung der Neusprachler Ali Dschanib und Ömer Seifüddin. Dschelal Sahir hat wohl gelegentlich diese Wendung poetisch ausgenutzt, in der Hauptsache blieb er derselbe, und zwar blieb er dem treu, was man ihm in seiner ersten Zeit als Dekadententum anrechnete in einem von der bei uns üblichen Bewertung des Wortes abweichenden Sinne. Sein „Dekadententum" besteht nämlich in nichts weiter als in einer Beschäftigung mit seiner eigenen Person, die sich in einem immerwährenden physischen und moralischen Jammerzustande befindet, und dieser Zustand spiegelt sich in Versen, die keineswegs ausgezeichnet sind durch Geist und Witz: es ist eine ununterbrochene Heulmeierei, verbunden mit einem Schwelgen in geistiger Erkrankung: kennzeichnend ist das Gedicht *ǧunūn*, das oben besprochen wurde (siehe S. 90). 1917 schreibt er Gedichte „Aus dem Tagebuch des Verrückten" (*Türk Jurdu* Nr. 133. 135. 137); in *Türk Jurdu* 136 kam von ihm „Gegenüber der Natur"; da sind „Tränen, Tod und Dunkel, Jammer und Kälte"; Schluß: „Ich friere, ich friere, ich friere"; nicht einmal Dekadenz, nur Weinerlichkeit (Referat *Neuer Orient* I, S. 433).

22. Köprülüzade Mehmed Fu'ad [*köprülüzāde mehmed fu'ād*].

„Ich lernte Mehmed Fu'ad im *feǧri ātī* kennen; auf einem schmalen dürftigen Körper saß ein prächtiger Kopf; dieser schweigsame zarte Jüngling, der in seinem Wesen etwas Derwischartiges hatte, flößte den Genossen so etwas wie Mitleid ein; aber bald sahen wir, daß dieser edle Sohn der Familie Köprülü nicht bloß zu einem hohen Range als Dichter berufen sei, sondern auch zur Bedeutung in der Wissenschaft. Ich gehörte zu den ersten, die an Mehmed Fu'ad glaubten, und ich sprach diesen Glauben in warmen Worten aus, als sein erstes Werk *ḥajāti fikrīje* „Gedankenleben" erschien und seitdem hat meine Bewunderung nur zugenommen, trotz der Ausstellungen, die ich an seinen Arbeiten zu machen hatte; daß Mehmed Fu'ad einen zarten Körper hat, daran

ist er selbst ein wenig schuld, denn er hat sich, seit er anfing, seine literarische Persönlichkeit zu offenbaren, als ein Streithahn auf geistigem Gebiete gezeigt[1]; die Hiebe, die er nach rechts und links hin austeilte, machten anderen, die auf ihren Arm vertrauten, Lust, ihn auf den Kampfplatz zu rufen; soll man in den Gestaltungen des Gehirns Vererbung suchen dürfen, so wird man sich an das „Köprülü" vor seinem Namen erinnern; über diese große Familie viel zu reden, wäre Vermessenheit; denn sie hat im Herzen des Volkes eine Weihestätte gefunden; nur hat bei den mir bekannten Mitgliedern der Familie ein Punkt meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen: die vollkommene Ähnlichkeit aller persönlichen Züge mit den großen Köprülüs, deren Bild wir kennen; es zeigt sich also, daß die Familie sogar ihre Eigenschaft, Gesetze vorzuschreiben, sich bewahrt hat; manche Mitglieder der Familie möchte man für eine nach moderner Art gekleidete Statue des Mustafa Fazyl Pascha halten [gemeint ist der berühmte Großwezir unter Sulaiman III. und Ahmed II., gest. 1691]. Mehmed Fu'ad ist jetzt [1918] 28 Jahre alt; von seiner Familie sind zu nennen Abdullah Pascha, arabisch schreibender Dichter, und ein türkischer Dichter namens Es'ad Pascha, den Zija Pascha in seinen *charābāt* gelobt hat. Mehmed Fu'ad ist auch von Mutterseite mit einer Reihe von Dichtern verwandt[2].

[1] Noch deutlicher ist der Biograph mit: „Mehmed Fu'ad hat sich in der Tat einiger Versehen schuldig gemacht" (S. 49). Selbst die mildesten Beurteiler lehnen das Vorgehen Köprülüs in zahlreichen Fällen auf das Bestimmteste ab. Einer der schlimmsten ist das Verhalten gegen den hochverdienten Ali Emiri, dem wir unter anderem die Hütung und Drucklegung des köstlichen Schatzes *dīwāni lughāt ettürk* von Kaschgari verdanken. Köprülü zeigte sich von einer blinden Leidenschaft gegen diesen Mann besessen und bot ein Beispiel des von kleinlichem Zank erfüllten Universitätsprofessors, wie er auch in Europa gedeiht. Ali Emiri nahm das nicht ruhig hin. Seine Erwiderung war, daß er in Nr. 4 und 6 seiner Zeitschrift *osmanly tārīch weedebīyāt meğmū'asy* (vom 30. Juni und 31. August 1334 [1918]) eine boshafte Kritik an Köprülüs Artikel über das literarische Leben in der Periode Mohammeds II. (erschienen in Ikdam Nr. 6949 und Jeni Medschmu'a Nr. 46) übte. Das Hauptstück bildet darin der Angriff auf Mehmed Fu'ads Inanspruchnahme des Namens Köprülüzade; es wird behauptet, daß Mehmed Fu'ad nicht ein Köprülüzade sei, sondern ein Kyblalyzade [*qyblalyzāde*]. In den besseren Kreisen Stambuls gilt es nicht für anständig, sich mit *šachṣīyāt* „Personialia" zu beschäftigen. Hier wurde diese Heranzerrung des Persönlichen erwähnt, weil sie einen Blick gewährt auf die Bedeutung, die in gewissen Kreisen dort immer noch dem Sippentum beigemessen wird. Es ist kein Zweifel, daß der hochmütige und verletzende Ton Köprülüs hauptsächlich zurückgeht auf die Falschwertung der Abstammung.

[2] Die Heranziehung des Blutgesellungmotivs hier ist ein Stück der soziologischen Betrachtungsweise, deren Verbreitung bei den Osmanen, namentlich unter dem Einflusse

Von den von ihm im Alter von fünfzehn, sechzehn Jahren geschriebenen Gedichten sind einige nach der Revolution in Zeitschriften wie *maḥāsin, ṭerweti funūn* und *muḥīṭ* gedruckt.

Der Biograph durfte nicht versäumen, das Gedicht zu nennen, das wohl die poetische Hauptleistung Köprülüs darstellt, und das in der Tat durch die Stimmung, von der es durchweht ist, und durch den packenden Ausdruck dieser Stimmung eine starke Wirkung auslöst: *türk du'āsy* „Das Gebet des Türken" (Türk Jurdu II, S. 289—296. 324—328): Ein alter Türke klagt dem Himmel den elenden Zustand der Türkenwelt; seine Verse, ein „Ruf vom Himmel[1]" und Gesang (darunter ein altes Türkenlied) [*müzāri'* und Kurz-*rubā'ī*] wechseln miteinander ab. Die Stimme von oben und der Gesang verborgener Wesen trösten ihn zum Schluß; jene versteigt sich zu der Voraussage: „Die ganze Welt eilt zur Schwelle des Türkenkaisers", die uns am Ende dieses Krieges besonders seltsam anmutet. Bei näherem Zusehen zeigt sich das Ganze mehr als ein geschicktes Mosaik bekannter Gedanken, die hier in Aruz und altertümlich steifer Sprache vorgetragen werden, während sie bei Mehmed Emin in einfacher Silbenzählung und in einer natürlichen herzlichen Ausdrucksweise erscheinen. Bei Köprülü klafft zwischen dieser Gedankenwelt (auch „Turan" fehlt natürlich nicht), die auf freies Türkentum zielt, und der persisch-arabischen Sprachsklaverei ein Abgrund. Die Unfähigkeit Köprülüs, sich sprachlich von dem alten Wust zu emanzipieren, wirkt um so stärker, als er grundsätzlich in das Lager der *jenilisāngiler* „Neusprachler" übergegangen ist (vgl. hier S. 107).

Geboren ist Mehmed Fu'ad 1306 [1890]; mit 17 Jahren trat er in das Merdschan-Gymnasium ein; er selbst schrieb mir, er sei im letzten

Zija Gök Alps so erfreulich ist. Die Verbindung mit Personen literarischer Betätigung durch die Mutter ist nicht ohne Bedeutung. Die Erwähnung eines Es'ad Pascha, der hier in Betracht käme, habe ich in den *charābāt* nicht gefunden.

[1] Die Stimme von oben (Ruf, Laut) spielt in der türkischen Poesie eine große Rolle: immerwährend begegnen wir dem *ses* (*sesler*); namentlich die volkstümlichen Dichter wie Mehmed Emin verwenden das Motiv mit Vorliebe, in Gedichten und auch in Titeln. Es darf nicht zu viel dahinter gesucht werden; es dürfte bei den sonst nüchternen Türken fremder Import sein, und seine Beliebtheit geht wohl viel mehr auf die Neigung zurück, durch ein einfaches Mittel eine große Wirkung auf naive Menschen zu erzielen, als auf ein mystisches Innenleben. Sicherlich ist diese Art Stimme scharf zu trennen von den Gespensterstimmen (die Welt der Gespensterfurcht ist Gegenstand, ersichtlich auf Grund liebenvollen Studiums, in der Erzählung *ghūli jābāni* von Hüsein Rachmi (Konstantinopel 1330 [1914]).

Jahre des Schreckensregimentes in die Rechtsschule eingetreten; er habe aber wegen der Unfähigkeit der Lehrer und der Seltsamkeit des Unterrichts keinen Geschmack an dem Studium finden können; gedruckt sind von ihm das mit einem Kameraden aus dem Französischen Le Bons übersetzte *rūḥ alǧamā'āt* (*Psychologie des foules*, 1909), ferner ein großes historisches Werk „Selim III. und Napoleon" (Übersetzung) und das „Gedankenleben" (siehe oben), eine Sammlung kritischer Artikel; er selbst liebt und schätzt am meisten folgende Arbeiten, die zuerst in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften erschienen: „Empfindsamkeiten der Kunst", 2 Bände; *mesāji melāl*, eine Anthologie; eine große Untersuchung über Schaich Ghalib [aus diesem mittlerweile im Druck erschienenen Werke ist Probe 2 entnommen]; „die Volksliteratur der Türken" (Forschungen zur türkischen Literaturgeschichte, 2 Bände); Mehmed Fu'ad hat sich zwar in der Tat einiger Versehen schuldig gemacht, verdient aber wegen seines Wissensdurstes und seiner unermüdlichen Tätigkeit warme Anerkennung" (nach der Biographie Fazyl Ahmeds [siehe Nr. 6] NSM S. 252f.) — Bild NSM S. 251 — Proben NSM S. 254—257: 1. Aus „Abende von Sa'dābād" [*müǧtett*]: phantastische Schilderung eines Nachtfestes, das plötzlich eine Störung erfährt, so daß der arme Dichter, den Becher in der Hand, stirbt mit dem Ausdruck der Enttäuschung; 2. „Schaich Ghalib, der Neuerer-Dichter": will den Unterschied zwischen dem bekannten Ghalib Dede [gestorben 1213/1798] und den Früheren nachweisen und ihm den Vorzug der Originalität sichern; zum Schluß wird aber zugegeben, daß sein *ḥüsün we'ašq* sich in der Form von Fuzulis *lailā wemeǧnūn* nicht unterscheidet, und daß Ghalib, wenn er sich hätte von dem Joch der persischen Literatur befreien können, schon damals Neuerungen Abdulhakk Hamids hätte zum Teil einführen können. — Zu der Vita ist hinzuzufügen, daß Köprülü Professor der Türkischen Literatur an der Universität Konstantinopel ist. Die Arbeiten Köprülüs wurden im Laufe der Jahre so zahlreich und mannigfaltig, daß hier auf eine Aufzählung verzichtet wird. Es sei nur hingewiesen aus dem Kreise seiner literarhistorischen Arbeiten auf sein grundlegendes *'āšiq ṭarzy* „Der Aschik-Stil" in *millī tetebbü'ler meǧmū'asy* I, S. 5—46 (mein ausführliches Referat darüber in *Islam* VIII, S. 305ff.); er kündigt darin ein größeres Werk an: „Einleitung in die Geschichte der Türkischen Literatur". Literarkritisch ist sein *Ma'lūmāti edebīje* eine Stillehre, die sich hauptsächlich an das in Frankreich weniger geschätzte, unter den Türken

sehr verbreitete *L'art d'écrire* von Antoine Albalat anzuschließen scheint (vgl. Hachtmann *Kultureinflüsse* S. 14). Aus seinen politisch-soziologischen Arbeiten nenne ich: *türklük islamlyq osmanlylyq* „Türkismus, Islamismus, Osmanismus" (Türk Jurdu III, S. 692—702, wurde wohl hervorgerufen durch Zija Gök Alps *türklešmek, islamlašmaq muʿāṣyrlašmas* „Türkisierung, Islamisierung, Modernisierung" in Türk Jurdu II und III [ausführlich wiedergegeben von mir in MSOS II, S. 136 ff.].

23. Ali Dschanib [*ʿalī ǧānib*].

[299] „Langsam begann die nationale Literatur zu erwachen, das heißt: wir gelangten zu dem Glück, literarische Äußerungen in Poesie und Prosa in dem von uns gesprochenen reinen, einfachen, schönen Türkisch zu lesen; „jede Nation lebt in ihrer Sprache"; die Sprache ist so heilig wie das Vaterland; unser tatsächliches Vaterland ist die Türkei, unser nationales Vaterland ist das ganze Turan; wie wir nicht wünschen, daß sich in Turan fremde Feinde befinden, so wollen wir auch in unserer Sprache keine nicht turkisierten Fremdwörter, keine fremden Regeln haben. Die Alten, die nationalen Stolz, nationales Selbstgefühl nicht besaßen, gerieten nicht in Zorn über die Nichtturkisierung in unsere Sprache eingedrungener Fremdwörter, über die Herrschaft fremder Worte und fremder Regeln; die erwachende türkische Jugend wurde zornig über diese Herrschaft, denn sie liebte ihre Sprache wie ihre Nationalität; sie wollte unter dem Namen *jeni lisān* „Neue Sprache" das wirkliche Türkisch, die von uns gesprochene schöne und harmonische Sprache auf den Plan bringen, sie wollte jene alte mosaikartige, dunkle Literatursprache, die ein Andenken der nicht nationalen höfischen Literatur ist, aufgeben. Die Sprachwissenschaft lehrt, daß eine Sprache, die unter dem Namen „Osmanisch" aus arabischen, persischen und türkischen Wörtern und Regeln zusammengesetzt ist, nicht eine wirkliche Sprache sein kann; Schemsuddin Sami[1]

[1] Schemsuddin Sami ist der berühmte Albaner aus der alten Sippe Frascheri, der die Zeitgenossen weit überragte an Fähigkeit zu ernster wissenschaftlicher Arbeit und an Zähigkeit des Forschens und Sammelns. In seinem *qāmūs alʿaʿlam* und in dem *qāmūsi turkī* hat er sich unvergängliche Denkmäler gesetzt, geschaffen unter den widrigsten Verhältnissen und schwer beeinträchtigt durch die Verratriecherei. Seine Stärke lag nicht auf rein literarischem Gebiete; er besaß aber ein sehr feines Sprachgefühl, und er versäumte nicht, die Tat Mehemed Emins durch die *türkǧe šiʿirler* freudig anzuerkennen (*Briefe* S. 90).

hat das wiederholt gesagt und dazu bemerkt: „Das ist der göttlichen Ordnung zuwider"; die jungen Männer, die sich bewußt waren, welcher Nationalität sie angehörten, bestimmten die von ihnen angenommene neue Sprache, dieses wirkliche, schöne, reine Türkisch in folgender Weise: 1. Arabische und persische Zusammensetzungen und Plurale sollen nicht gebraucht werden; Kunstausdrücke und Plurale, die an Stelle des Singulars gebraucht werden, sind ausgenommen, wie *ṣadri aʿẓem, achlāq, kāʾināt.* — 2. Außer den turkisierten und in die Sprechsprache aufgenommenen Partikeln wie *ammā, šājed, jaʿnī, lākin* sollen keine arabischen und persischen Partikeln gebraucht werden. — 3. Im Türkischen soll die nationale und einfache Grammatik als herrschend anerkannt werden; die Sprechsprache, das von sehr vielen Türken verstandene feine und süße Stambultürkisch soll in Poesie und Prosa als Vorbild und Maß für die Schönheit der Sprache anerkannt werden[1]. Man wollte direkt auf das natürliche Türkisch, das in der Umgangssprache üblich ist, zurückgehen, aber weder die Puristen (*taṣfijeǧiler*)[2] noch die Schönredner der höfischen Literatur waren damit zufrieden. Man sagte: „Das ist nichts Wichtiges; solange arabische und persische Wörter bleiben, gibt es zwischen der alten und der neuen Sprache keinen so großen Unterschied." Nun gab es aber doch einen großen Unterschied: Schinasi und seine Nachfolger entfernten aus dem Türkischen nur [S. 300] die erklärende Wiederholung [*ʿaṭf tefsīrī*]; die Sprache Nergisis [*nergis lisānī*[3]] lebte immer noch; die arabischen und persischen Zusammensetzungen störten immer noch die Vollkommenheit der türkischen Konstruktion; Schriftsprache und Sprechsprache waren voneinander verschieden; die Neusprachler bemühten

[1] Dem Stambultürkisch (*istanbul türkǧesi*) widmete Ömer Seifuddin einen lehrreichen Sonderartikel in *Turan* Nr. 1451 vom 10. 11. 1915; er wurde alsbald von Friedrich Schrader in deutscher Bearbeitung im Osmanischen Lloyd gebracht.

[2] *taṣfijeǧiler* kann hier nach dem Zusammenhange nichts anderes bedeuten als „Puristen" in unserem Sinne, nicht „Sprachreiniger" in dem älteren Sinne wie ihn Karl Foy nachwies in seiner Arbeit *„Der Purismus bei den Osmanen"* MSOS 1898 Abt. II S. 20ff.; diese Stelle ist ein sicheres Zeugnis für meine Ausführung *Briefe* S. 47 und dazu Anm. 38 S. 199f.

[3] Der Text hat wirklich *nergis lisānī*; ich trage kein Bedenken *nergisī* einzusetzen; in dem Gespräch mit Türken wurde mir Nergisi als der Autor genannt, dessen Sprache wegen ihrer Verzwacktheit selbst Gebildeten nicht immer verständlich ist. In Hakki Ismaʿils Büchlein über Nadschi wird auf ihn exemplifiziert für die Schnelligkeit, mit welcher es oft mit der Klassizität aus ist: „Nergisi galt den Zeitgenossen für einen fähigen Klassiker; man beachte nur, welche Kritiken er erfuhr, ehe noch viel Zeit vergangen war" (S. 98, 7 ff.).

sich, die Herrschaft und Vollkommenheit der türkischen nationalen Konstruktion zu gewährleisten; den Puristen erwiderten sie auf deren Einwendungen: jede Sprache ist nicht aus ihren Wurzeln, sondern aus ihren Sprachbesitzen zusammengesetzt; jedes arabische und persische Wort, das in das Türkische aufgenommen wird und dessen Sinn das türkische Volk kennt, ist türkisch, so ist z. B. ein Wort, das vollkommen bekannt ist, wie *āteš* türkischer als ein wurzelhaft türkisches Wort wie *od*; heute sagen wir nicht *od* wie ihr, wir sagen vielmehr *āteš*, denn die Türken haben den Sinn dieses Wortes gelernt und haben es sich angeeignet; das was in der Sprache wirklich fremd ist, das sind die arabischen und persischen Zusammensetzungen, Pluralaffixe und dergleichen; so ist z. B. *me'mūrīni ḥukūmet* nicht türkisch, es ist höfisch, dagegen *ḥukūmet me'mūrleri* ist türkisch, denn die Worte *ḥukūmet* und *me'mūr* sind in das Türkische eingegangen; was fremd ist, ist nur die fremde Verbindung, ebenso ist *'asākiri 'oṭmānīje* nicht türkisch, dagegen ist *'oṭmānly 'askerleri* ausgezeichnetes Türkisch. Wenn wir die fremden Konstruktionen, die in die gesprochene natürliche Sprache nicht aufgenommen worden sind, aus der Literatursprache herauswerfen, werden auch die überflüssigen und fremden Wörter in unsern Büchern nicht leben können; sie werden sich davonmachen wie ein Fremder, der ohne Kapitulationen geblieben ist; so werden wir z. B., wenn mit den fremden Konstruktionen aufgeräumt wird, nicht sagen können: *sengi mezār*; wir werden auch nicht mit türkischer Wendung sagen können: *mezār sengi*; denn das ist gegen unser Sprachgefühl; wir werden *mezār ṭaśy* sagen, denn *mezār* und *ṭaš* sind türkische Wörter ohne Unterschied, und wir werden verstehen, daß das Wort *seng* in unserer Sprache, wenn es ein *ṭaš* gibt, und wenn zwischen *seng* und *ṭaš* kein Unterschied besteht, nur dank der fremden Konstruktion und unter ihrem Schutze ein Leben gehabt hat. Kurz, die Neusprachler wollen einzig die Herrschaft der türkischen Grammatik sichern und überlassen die Reinigung der Sprache von nichttürkischen Wörtern, seien sie nun nötig oder unnötig, der Natur, dem Geschmack und der Billigung der Nation; sie gehen nicht, wie die Sprachreiniger, darauf aus, Leichen zu beleben; nun sahen sie aber außerdem noch die höfischen Schönredner gegen sich, die also sprachen: „Diese Jungen wollen eine Sprache gründen; eine Sprache kann man aber nicht gründen, sie gründet sich selbst; ferner wollen diese Neuerer eine Anzahl Regeln einführen, während doch einer Sprache von außen und als Unternehmung einiger

Personen Regeln nicht aufgezwungen werden können." Darauf ist zu erwidern, daß die Neusprachler gar nicht eine Sprache gründen wollten, ihr Ziel war ja nur, das natürliche Türkisch, das seit Jahrhunderten gegründet ist und im Umgang gehandhabt wird, zur Literatursprache zu machen; die Beobachtung lehrte sie, daß in dem gesprochenen Türkisch die Sätze sehr kurz sind und erklärende Wiederholungen sich nicht finden; arabische und persische Konstruktionen und Pluralformen werden beim Gespräch nie angewandt, das Volk entstellt sogar amtliche Fachausdrücke wie *mülāzimi ewwel, mülāzimi ṯānī* und konstruiert nach türkischer Grammatik [S. 391]: *ewwel mülāzim, ṯānī mülāzim.* Ferner wollten die Neusprachler gar nicht eine Anzahl Regeln einführen, sie wollten nur die arabischen und persischen Konstruktionen und fremden Partikeln, die von den Höflingen gegen Natur und Geschmack des Türkischen mit Gewalt eingeführt worden waren und vom Volke nicht aufgenommen worden waren, beseitigen; wenn die höfischen Schönredner genauer zusähen, so würden sie begreifen, daß sie, indem sie über das gesprochene, natürliche, schöne, reine, feine Türkisch hinausgingen, die Unnatürlichkeit ihrer eigenen unnationalen Schreiberei und Literatursprache auf den Plan brachten. Kurz, die Wahrheit marschiert und nichts hat sie halten können; wer nur ein wenig sich mit der Wissenschaft von den sprachlichen Dingen [*lisānījāt ʿilmī*] beschäftigt hat, der hat das Unpassende und die Sinnlosigkeit der alten, aus Arabisch und Persisch zusammengesetzten bunten höfischen Sprache begriffen. Die Sehnsucht nach einer nationalen Literatur hat auch den Anspruch auf die Herrschaft des nationalen Wortes ins Leben gerufen; allmählich werden die unter uns noch vorhandenen Reste der Hofsprache[1], wie die unsere Sprache verderbenden und sie

[1] Hofsprache: im Original *enderūn lisāny*; häufig findet man dafür, mit einem verächtlichen Nebensinn: *enderūn argōsy* „der Jargon des Hofes" (vgl. S. 299, 25 *enderūn edebījāty faṣāḥatǧileri* „die Schönredner der höfischen Literatur" hier S. 34, 37). Die Konstruktion wird richtig sein; die unnatürliche Ziersprache wurde zuerst am Hofe gepflegt, und von dort aus drang sie durch das Hofgesinde, das bei Besetzung der Ämter vorgezogen wurde, in die Effendikreise, die diese Sprache dann auch im täglichen Leben anwandten. Indem nun die Hofpoeten, Hofhistoriographen usw. den üblen Instinkten schmeichelten, wurde der Hofkreis in seiner Sprachverderbnis bestärkt. Daneben geht übrigens noch ein besonderer Jargon in der kaiserlichen Familie her; so wenigstens versicherte Abdulhamid einem deutschen Staatsmann, der eine ausgezeichnete Kenntnis der türkischen Dinge besitzt und mit dem sich deswegen der Padischah über solche Dinge unterhielt. Die neue Zeit bringt auch hier Wandel: heute fragt kein Mensch danach, wie der Padischah, die Prinzen und Prinzessinnen sprechen, vielmehr haben auch diese sich nach dem zu richten, was die islamische Gesellschaft grundsätz-

erschwerenden Zusammenstellungen wie *maj, maḥbūb* und *sāqī* ebenso verschwinden wie die Reimprosa. Wenn sich die neue Sprache gut ausbreitet, so wird auch das türkische Tedschwid [*teǧwīd*], das die Schönredner immer zu zerstören trachten, wieder beseelt werden und wird jedes in das Türkische aufgenommene Wort unserm Genius anpassen; z. B. wenn türkische Wörter leicht anfangen, so müssen sie leicht ausgehen, wenn schwer, dann schwer, wie *jārā, pārā, chasta, düšman*; wenn nicht fremde Zusammensetzungen vorliegen, werden wir nicht sagen können: *jārā'i hiǧrān, chasta'i firqat, düšmani dīn*; wir werden vielmehr sagen *hiǧrān jārāsy, firqat chastasy, dīn dûšmany* und so unsern türkisch-nationalen Wohlklang nicht um arabischer und persischer Redeweise willen zerstören. Nun haben wir Ali Dschanib Bej, der uns zum ersten Male schöne Poesien in dem von uns gesprochenen, reinen, von Zusammensetzungen freien, natürlichen Türkisch, in der Neuen Sprache schreibt! Ich will seine Kunst und einige seiner Stücke analysieren; ich mußte aber, um meinen Lesern die Schönheiten in seinen Dichtungen zu zeigen, ein wenig von der Neuen Sprache sprechen. Ali Dschanib hat die Gegenstände der nationalen Literatur in unserem Lande, in der von uns gelebten Umwelt gefunden; ich glaube, daß er der Vorschrift Albalat's: „um gut zu malen, d. h. um das Gefühl der Natur zu geben, muß man nach der Natur vorgehen", nicht fremd geblieben ist. Da ist ein kleines Gedicht von ihm, das ich am liebsten habe, das ich tiefer gefunden habe als die tiefsten Gedichte: „Die Straßenlaterne" (zuerst gedruckt in *genǧ qalemler* Nr. 15, 54, datiert Jalylar 6. 1. 1327 [13. 1. 1912]); es heißt: „Die Furcht, die aus einem toten Glase weint, / Sinkt herab in eine elende und leere Nacht, / Das Pflaster ist ganz Schweigen, Schlaf, / [S. 302] In jeder Mauer, in jeder Höhlung fleht jetzt / Und weint ein großes Auge: / „Möge endlich einmal dieser geheime Zweifel gesagt werden" / Ich fürchte mich, Chaosse verbergen sich . . . / „Da ist ein Blatt, lies! / In meinem gelben Schatten ist ein krankes Herz." / So spricht die Furcht, die aus einem toten Glase weint." [Unzweifelhaft ist es dem Dichter ernst und auch seinem Kritiker; freilich, wer nicht Impressionist ist, ist geneigt zu lächeln: es handelt sich um ein Durchgangsstadium.] Diese Straßenlampe ist nicht

lich immer als Gesetz nächst dem göttlichen anerkannt hat: das *örf*, d. h. das soziale Gewissen; daß auch das „Heilige Gesetz" nur eine Erscheinungsform dieses ist, beginnt erkannt zu werden, und Zija Gök Alp hat als erster den Mut gehabt, es öffentlich auszusprechen.

eine Straßenlampe, wie man sie in Frankreich, Deutschland, England sieht, ist nicht eine Luxlampe, eine elektrische Lampe; es ist ein Straßenlämpchen in unserem armen Türkenlande. Zehn Zeilen, zehn kleine Zeilen, aber darinnen lebt der Geist eines armen Türkentums, des armen, bekümmerten Türkentums von heute; achte einmal auf die Petroleumlampen in unsern einsamen alten Straßen: ist dieser Schein nicht: „Furcht, die aus einem toten Glase weint?" Ja, eine Furcht, die jahrelang nicht weggewischt ist, rinnt aus einem vergilbten Glase; schau einmal auf das Pflaster in diesen elenden Nächten: welches Schweigen, welchen Schlaf birgt es! Dieses kranke Licht, das in dieser elenden Nacht weint, kann gar keinen Ort erleuchten. Wende dich langsam den Mauern zu, in allen ist gleichsam ein verborgenes Auge, das um das endliche Aussprechen dieses ewigen geheimen Zweifels des Orients fleht. . . Da fürchtest du dich, auch dich hat die geistige, geheimnisvolle Fessel des Orients gebannt . . . du fürchtest dich, die Chaosse, die deine Umgebung ergreifen, verbergen sich; da bleibst du wieder allein mit der „aus einem toten Glase weinenden Furcht", und diese spricht: „Da hast du ein Blatt, lies, in meinem gelben Schatten ist dein krankes Herz", ja, du bekümmertes Kind des bekümmerten Türkenlandes von heute, in diesem schrecklichen Blatte ist dein krankes Herz, lies! . . . Das ist ein Gedicht, ganz nach der Natur . . ., „nach der Natur" bedeutet in der Poesie, daß Ausdruck, Vergleich, Tropus nicht abstrakt, sondern konkret sind. Man lese Chalid Zija, ja, ganz besonders Chalid Zija: alle seine Vergleiche, alle seine Bilder sind abstrakt, das heißt, er macht seinen Vergleich um des Vergleichs willen; auch bei Fikret ist es so, z. B.: Das Kind ist in jener seiner Verwaistheit eine reine Perle — die Frau ist in jenem ihrem Verfallzustande eine zerbrochene Muschel. Woher soll denn das Kind eine „reine Perle" sein, oder die Frau eine „zerbrochene Muschel"? Ist dieser Vergleich „nach der Natur"? [S. 303.] Sicherlich nicht! Es gibt aber ein berühmtes Klischee mit *durri jetīm* „reine Perle" Dschewdet Pascha hat sich doch in seiner *belāgheti 'osmānīje* „Osmanische Redekunst" über das „Vergleichungsmoment" ausgesprochen . . . das arme Kind ist eine Waise; der eifrige Dichter vergleicht es mit einer Perle; natürlich muß, wenn einmal „Perle" geschrieben ist, wie bei Rose und Nachtigall, gleich die Muschel hinterher kommen. Da haben wir die höfische Literatur! Ali Dschanib will sich und zugleich unsere nationale Literatur von dieser Klischeewirtschaft befreien; er hält sich an das Wort

Maupassants: „Jedes Wort hat seinen eigenen Geist“ . . . Ja, die Worte haben ihren Geist, und diesen Geist muß man suchen; ferner muß unser Ausdruck ganz und gar „konkret“ sein; Spektakel und Trompetenstöße braucht man nicht; unnötig Blätter vollschmieren soll man nicht; man soll nicht die Wortgruppe *nāchudāji chudānāšināš* „der gottlose Kapitän“ [hier ist ein entstellender Druckfehler: *ḫudā* statt *chudā*; es scheint den türkischen Setzern fast unmöglich zu sein *ḫ* und *ch* auseinanderzuhalten; auf jeder Seite finden sich Falschschreibungen], wie es bei Sulaiman Nazif heißt, für Literatur halten . . . man denke noch einmal an die Straßenlaterne: jenes Glas, das der alte und faule Laternenanzünder jahrelang nicht geputzt hat, ist „tot“; es ist gar nicht nötig, dazu eine ganze Zeile Wörter aufzustapeln wie „voll von stäubendem Staube“; man braucht auch nicht das kümmerliche Licht durch ein Klischee wie die „letzte Hoffnung der Jugend“ verständlich zu machen; man achte auf dieses Licht, was ist es? „Ein Schrecken“ . . . nicht wahr, ist das nicht ein Schrecken? — Tewfik Fikret ist in der Dichtkunst eine Autorität, jedoch in der osmanischen Dichtkunst; er bemühte sich um die vollkommene Zusammenschweißung von Metrik und höfischer Sprache, und es ist ihm vollkommen gelungen; nur eins, und zwar etwas Wichtiges, hat er vernachlässigt: um den *ziḥāf* d. h. dem Fehler, kurz zu lesen [durch Weglassung eines Dehnungsbuchstabens] nicht Raum zu geben, hat er, wie alle Dichter vor ihm, die eine Silbe in den arabischen und persischen Wörtern mit Dehnung in zwei zerlegt und dadurch eine Verlängerung hervorgebracht, wie in dem Verse: *jüzünde gölgesi mešhūdi ćekdiji mihanin* [Versmaß: *müğtett* wie bei Rückert, Poetik S. 387, 3. Form dieses Versmaßes] „In seinem Antlitz wurde bemerkt der Schatten der von ihm ertragenen Leiden“; wie übel ist hier das *mešhūd* auseinandergezogen! Würde es kurz gelesen, so wäre es noch schlimmer, denn es ist nun einmal ein arabisches Wort ... ferner gibt es in unserem Stambultürkisch eine feine kleine Dehnung; was soll man also tun? Ali Dschanib findet es: *qaldyrymlar bütün sukūt ujqu* ... man sehe, hier ist das Wort *sukūt*, das lang gelesen werden soll, nicht kurz gelesen, die leichte Dehnung des Türkischen ist gewahrt; jedoch nicht wie die fremde Dehnung in dem *mešhūd* Fikrets . . . was tut er? Die arabischen und persischen Wörter mit Länge bringt er im Akkusativ oder als Regens in einem Genitiv-Verhältnis, oder nach diesen Wörtern ein Wort mit Elif [wie in *sukūt ujqu*]. Ali Dschanib paßt den Genius des Türkischen sogar dem Metrum an [das Gedicht „Die Straßen-

laterne“ ist in *chafīf*]; das ist ein Erfolg, der ihm allein angehört; Tewfik Fikret hat trotz seiner wunderbaren Fähigkeit den Genius des Türkischen vernachlässigt; in manchen Wörtern zeigt er die Seltsamkeit, daß er nach zwei Arten verfährt; ein Beispiel: *ken'ān köjie jāraly dönmüš gelijordu* „Ken'an kam verwundet in sein Dorf zurück“ und: „*gyryzantem ičimde bir jaradyr*“ „das Chrysanthem ist in meinem Innern eine Wunde“; das eine [das zweite] ist türkischer Genius, das andere nicht [türkisch ist natürlich nur *jara*; in der Tat wirkt *jāra* lächerlich; das Metrum des ersten Verses ist *rubā'ī*, 2. Form, bei Rückert, Poetik S. 387, der zweite Vers ist *chafīf*, 3. Form, ebenda S. 386]. [S. 304] Noch ein Gedicht von Ali Dschanib, das ich liebe, „Die Frösche“ [zuerst gedruckt in *genǧ qalemler* Nr. 8 S. 137; ich teile dieses Gedicht und die sich daran knüpfenden Bemerkungen S. 304, 2—28 nicht mit, sie halten sich in dem gewöhnlichen Rahmen]. [S. 304, 29] Albalat sagt: „Stil heißt mit den Gedanken die Form und mit der Form die Gedanken schaffen; der Autor schafft, um ein Neues zu bringen, sogar das Wort; Stil ist eine kontinuierliche Schöpfung: ein Schaffen von Reihung, Ausdruck, Eleganz, Fachsprache, Wort und Phantasie;“ Ali Dschanib bedient sich nie des Klischees, er schafft mit seinen Gedanken [S. 305], seinen Empfindungen Formen; in seinem Aufsatz: „Die Frage der nationalen Literatur“ sagt er: Die Menschheit läuft wie toll auf einem unendlichen Wege; im Laufen wird sie zu einer neuen Welt geboren, befindet sich gegenüber neuen Gebilden, neuen Begriffen; dabei bringt jede Nation neue Wörter hervor, um diese neuen Dinge zu bezeichnen. Die Sprache, die aus diesen neuen Wörtern zusammengesetzt ist, bedeutet die allgemeine Ausdrucksfähigkeit jedes Zeitalters, durch deren immer erneute Kopierung auch die Nichtbegabten ihre Mängel zu ergänzen sich bestreben; in unserm Türkisch fing man an, *ṭaijāre* statt „Aeroplan“ zu sagen und *meſkūre* für „Ideal“, ebenso *ša'nijet* für „Realität“; kurz, das Sprachverständnis jedes Volkes mehrt allmählich den Wortschatz, bereichert sich, andrerseits besitzt jede Nation eine „Kunst der Sprache“, die kein Bedürfnis nach jenen neuen Wörtern zeigt; sie will vielmehr, daß den vorhandenen Wörtern neue Bedeutungen gegeben werden; weil unsere Literaten seit alters diese Wahrheit nicht beachtet haben, haben sie unsere Sprache mit unnötigen fremden Wörtern angefüllt: für *qyz*: *duchter*, für *jyldyz*: *achter* oder *kewkeb*, *setāre*, *neǧm*; für *alyn*: *nāṣije*, *pīšānī* usw. Wie soll denn aber einem vorhandenen Worte eine neue Bedeutung gegeben werden? Es wird hier exem-

plifiziert auf Ausdrücke in einem kleinen Gedichte, das beginnt [*müğtett*]: *ješil denizleri bir gizli ra'še örtürken* „indem ein geheimes Zittern die grünen Meere bedeckt", und wo von *gölge bir jelken* die Rede ist in dem Sinne, daß *gölge* hier adjektivisch gebraucht ist „ein schattiges Segel". Es wird dann ein anderes Gedicht mitgeteilt: „Der Schmetterling" (zuerst gedruckt *genǧ qalemler* Nr. 6 S. 104, datiert: Jalylar 8. 6. 1327 [21. 6. 1911]) [*chafīf*]: Es ist die alte Geschichte vom Falter, der sich am Licht verbrennt; auch hier setzt der Biograph den Dichter in Gegensatz gegen Sulaiman Nazif und Chalid Zija: „er wirft mit zwei Pinselstrichen ein Bild hin" [S. 306, 19]; in der Tat hat das Gedichtchen (es sind nur drei Strophen mit 3 + 3 + 4 Versen) ein Eigenes; es schließt: „Ich sah, das Tierchen gab sein Leben hin / Sag' mir, blauer Schatten, sag': Ob denn wirklich viel schlimmer sind als ein Tod für mich / Diese Dunkelheit, diese einsamen Nächte?" [S. 307] Das ist die neue Sprache, das ist die echte Literatursprache, auf die Sulaiman Nazif seinen ganzen Haß gerichtet hat. — Der Dichter Ali Dschanib ist der Mann der Liebe; wie schon im Kindesalter die Liebe den Dichter beherrschte, hat mir eine ihm verwandte Greisin erzählt: sechs Jahre alt, war er mit seiner Mutter zu Gast bei Verwandten in Galata; in einer in der Nachbarschaft wohnenden deutschen Familie war ein kleines Mädchen mit blauen Augen und blonden Haaren; von ihm hatte er den Eindruck der Schönheit; heimgekehrt, dachte er immer an das kleine deutsche Mädchen und weinte [es folgen S. 307, 8—308, 9 mehrere Gedichte, in denen er die Liebe besingt; an einigen Versen wird sprachliche Kritik geübt; einen Hauptwendepunkt bildet das Gedicht *git* „Geh!" [S. 308, 7—19, *müzāri'*; zuerst gedruckt in *genǧ qalemler* Nr. 6 S. 105]: hier bäumt sich der Dichter auf: es ist ein wilder Trotz in den Versen: „Eine Stimme in meinem Innern nennt die Unfähigkeit, Unheil, Tod, / Aber mein Herz will nicht zertreten werden, es will zertreten!" . . . „geh! die rebellischen Hoffnungen in meinem Innern sollen nicht erlöschen! / Geh! ich will nicht weinen, ich will weinen machen!"]. Diese Kampfstimmung wächst von Tag zu Tag, schließlich kommen die „Horizonte des Ostens" auf den Plan; kein einziger türkischer Dichter hatte solchen Erfolg mit der Erhebung gegen das jämmerliche *tewekkül* „Resigniertheit" des Ostens. [Das Gedicht, in *müzāri'*, zuerst gedruckt in *genǧ qalemler* Nr. 21 S. 2/3, dann in *altyn armaghan* Nr. 2 S. 45 f., folgt nun S. 308, 26—309, 10; es lautet in Übersetzung so]: ‚Ich tauchte in deinen schlafenden, schweigenden Horizont mit

der Illusion in deinen Augen, / Osten! hast du nicht genug von deinem jahrhundertjährigen Schlaf? / Immer noch sind deine Kuppeln ein gefühlvollstes Asyl für die Zerknirschung / Immer noch ist in den Höhlen ein Wehruf, der sich Gottvertrauen nennt, / Immer noch schreit die Eule in deinen Mauerlöchern, / Immer noch erregt das Heulen des Hundes auf der Straße Wut, [S. 309] / Immer noch läßt der Aberglaube jede Ruine von Haus weiterbestehen, / Immer noch das Knarren der Wiege, immer noch der staubige Ton! — Dein Flehen, Osten, das zum Himmel aufsteigt, will nicht enden / Dein ‚Auf zum Gebet!' will der Himmel immer noch nicht hören! / Erlöschen soll das Morgengrauen, das an deinem Himmel Unbeweglichkeit wirkt / Verkehren soll ich auch auf deinem Boden in Aufruhr die Anbetung / Nicht das Knie beugen sollen dem stummen Himmel deine Gebete, die du im Gefühl der Verwaistheit hinaufschickst / Verbrennen sollen endlich alle Horizonte deine Leiden / Alles Unrecht, alle Gewalttätigkeit zu erwürgen genügt ein Aderlaß / Wach' auf, Osten, es ist genug! Wach' auf, Osten, es ist genug!' Ich begegne in unserer Literatur keiner zweiten Dichtung, die sich dieser an die Seite stellen läßt. [In der Tat wird jeder diese Worte, die mit urkräftiger Gewalt hervorbrechen, mit Bewunderung lesen; man fragt sich, ob dieses *ej šarq ujan* „wach' auf, Osten!" nicht Mehmed Emin zu seinem berühmten *ej türk ujan* „wach' auf, Türke!" die Anregung gegeben hat; an der Priorität Ali Dschanibs ist kein Zweifel; man wird sagen dürfen, daß die Äußerung des früheren Dichters ausgezeichnet ist durch die hohe künstlerische Vollendung, die die strenge metrische Form vollkommen meisternd, in Wort und Gedanken die größte Einfachheit zeigt. Es folgt nun eine, wenn auch kurze, doch instruktive Sonderbemerkung: „Die Silbenzählung und Ali Dschanib".] [S. 309, 13] Unzweifelhaft gehört die Zukunft der Silbenzählung, und Emin Bej ist ein Held, ein Neuerer, ein großer, sehr großer Mann[1], aber in der Silbenzählung gibt es noch einen andern Geist, den Emin Bej nicht finden konnte; schade, daß es auch den in der neuesten Zeit schreibenden jungen und fähigen Dichtern nicht gelang, diesen Geist zu finden; sogar dem sensitivsten, feinsten, vollkommensten Dichter der Türken, Dschelal Sahir, ist es nicht gelungen; in der

[1] Es liegt hier ein seltsames Falschurteil vor; die Worte können nur so verstanden werden, als sei Mehmed Emin als Wiedereinführer der Silbenzählung anzusehen. In Wirklichkeit hat Abdulhakk Hamid als erster in größerem Maße Silbenzahlversmaße angewandt, siehe S. 17.

Silbenzählung hat das Klischee-Unwesen zu herrschen begonnen, kaum ist das Stichwort gekommen wie bei „Rosé und Nachtigall", da stellt sich auch schon das Wort *jüğe* „hoch" ein; Ali Dschanib hat sich gemüht, sich von diesem Klischee-Unfug freizumachen; ich gebe ein Gedicht von ihm im Silbenzählungsversmaß, in nationaler Prosodie. [Es folgt nun (S. 309, 20—310, 4) das Gedicht *turanyn jolu* „Der Weg nach Turan" (drei frei gebaute Strophen mit Versen von 6 + 5 Silben; Reime a b b a / a b b a / c d d c c] „Die Horizonte schliefen noch, da stieg die Morgenröte auf / Und vor den Nächten sich fürchtend, sich versteckend / Traten aus den Schatten die Dinge hervor je und je / Dem Lichte des Morgengrauens gesellten sie ein wenig Leben / Die hohen Berge mir gegenüber erhöhten den Eindruck / Höher stieg ich, und jeder Raum sank tiefer / Ich sprach: ‚Steht's so um den Aufstieg, / Was hat mich dann in der Tiefe betrogen?' / Die Berge gaben Antwort: „Türkensohn! / Höher hinauf steig', erst am schwindelnden / [S. 310] Abgrund endet der Türken Wanderung'. / Höher stieg ich und höher, da wurde die Sonne ganz geboren / Mit ihren goldenen Strahlen erwürgte sie die Finsternis / Und gegenüber zeigte sich der Weg nach Turan"[1]. Der Hauptfehler der nicht nationalen Prosodie ist ihre übergroße Harmonie[2]; diese Harmonie überwiegt so, daß sie den Gedanken sich nicht auswirken läßt; das Verbrechen des Silbenzählungsversmaßes aber ist, daß bisher unsre Intelligenzen sich damit noch nicht genügend beschäftigt haben. Denen, die zugeben, daß die Silbenzählung national und natürlich ist, und daß unzweifelhaft unsere zukünftigen Versmaße dieser Art sein werden, wird entgegengehalten: ‚Unmöglich! Die Silbenmessung kann nicht

[1] Mag auch diese Darstellung von Goethes „Zueignung" seiner Gedichte oder der Morgenstimmung des Faust im Beginne des zweiten Teils beeinflußt sein, sie ist ein schönes Zeugnis für den Geschmack und die Fähigkeit dieses echten Dichters; daneben erscheint Fa'ik Aalis *ṭulū'* (siehe S. 37) als öde Wortkünstelei.

[2] Harmonie, *āheng*: man kann sie geradezu den Fluch der osmanischen Sprache nennen, diese doch nur einen Nebenteil der literarischen Übung bildende Eigenschaft; das dümmste Zeug findet Beifall, wenn das Publikum darin die kadenzierte Rede findet, die ihm das Ohr kitzelt, und die köstlichste Speise behagt ihm nicht, wenn dieser Sinnenreiz fehlt. Es ist übrigens ein Irrtum, daß die arabisch-persischen Versmaße in besonderem Maße „Harmonie" oder „Kadenzierung" mit sich bringen; gerade bei der freieren Silbenzählung kann die Kunst harmonischer Rede sich reicher entfalten; denkt einmal darüber nach, ihr Türken von heute! — Im Türk Jurdu Nr. 153 S. 108 findet sich ein Gedichtchen von Halil Nihad „Dichter heißt rhythmisch sein", das, wenn ich es recht verstehe, den die Türkische Modernste beherrschenden *āheng*-Rummel verspottet (vgl. mein Referat NO III S. 244).

verdrängt werden!' Warum? Was werden wir den Franzosen, den Engländern, den Deutschen sagen? Richtig, die Silbenzählung kann nicht die Stelle der Silbenmessung einnehmen, wenn es nämlich bei der heutigen Ausdrucksweise bleibt . . . denn diese Ausdrucksweise ist sehr plastisch, sehr intellektuell, sehr poesielos, sehr harmonielos; schade, daß auch der junge und fähige Dschelal Sahir sich von dieser Ausdrucksweise nicht losmachen kann, nicht eine neue Ausdrucksweise schaffen kann, vielmehr immer noch unseren „Meister" [gemeint ist Ustad Ekrem] nachahmt. Hat die Silbenzählung schuld? Hat der Dichter schuld? Ich gebe hier den Anfang der Elegie auf Nijāzī: ‚Du glänztest zuerst auf den Bergen von Resne, Sonne! / Du richtest den Pfeil deines Lichtes auf die Brust Stambuls; / Du stürztest eine Nacht, die Wesenheiten verdunkelte und wandelte; / Du gossest in alle Geister ein heiliges Licht, ein Feuer.' [Der Biograph tadelt, daß die Verba alle am Ende stehen, und er bringt drei weitere Verse aus dem Gedicht, in denen es ebenso ist. Er fährt dann fort:] Die Silbenzählung bedarf scharfer Beobachtung; man muß solche Gedichte schreiben, die das sind, was die Franken *souple* nennen, was köstlich ist wie die Berceuse von Grieg . . . Ali Dschanib treibt keinen Klischee-Unfug mit der Silbenzählung, die er noch nicht hat vollständig bewältigen können; unter Vorbehalt teile ich ein Gedicht von ihm mit, das mir sehr gefällt; meine Leser mögen es sorgfältig lesen und sich selbst ein Urteil bilden. [Es folgt S. 311, 1—312, 18 das Gedicht *qawal* „Die Flöte". Ich teile das ziemlich lange Gedicht hier nicht mit. Der Biograph schließt:] Das Silbenzählungsversmaß ist noch ein Kind; es groß zu ziehen, ist Intelligenz und Genie nötig; Ali Dschanib kann unmöglich der einzige Dichter dieses Landes bleiben; Sahir Bej, Fu'ad Bej und andere ihrer Aufgabe sich bewußte Dichter, die den nationalen Charakter dieser Dichtungsform begriffen haben, müssen in dieses noch nicht bearbeitete Gebiet eintreten, müssen ihre Intelligenz und ihre Fähigkeit zeigen." Die vorstehende ausgezeichnete Darstellung NSM 299—312 ist unterzeichnet Ömer Seifüddin. Er war der Berufene, seinem Freunde Ali Dschanib dieses Denkmal zu setzen; seltsam ist, daß der Herausgeber der Sammlung ihn, der an der Schaffung der „Neuen Sprache" so viel Anteil hat, nicht unter die Biographierten aufgenommen hat (es ist ebenso seltsam wie daß Zija Gök Alp fehlt); doch ist S. 305, übrigens ohne besondere Beziehung zu dem Texte, das Bild Ömer Seifüddins gegeben (wiederholt in dem

Redaktionsstabe von *türk sözü* S. 540); dieses Bild erinnert an die Männer der französischen Revolution (über ein anderes Bild siehe unten S. 55). — Bild Ali Dschanibs NSM S. 298, ein anderes *genǧ qalemler* Nr. 21 S. 212. — Die Stilprobe von Ali Dschanib ist ein Gedicht: *japrak* „Das Blatt" [*chafīf*]: „Es war im Herbst: zitternd / Fiel ein Schattenbild in meine Hand. / Ich schaute hin: ein totes, armes Blatt! / Herbst! halt ein mit der Rache! / Bald wird mit seinem Dunkel dich erschrecken / Der blaue Himmel, der verlustreich dreinblickt. / Dieser Herbst wird sicherlich noch viele junge Bäume brechen, / Wird mit ihren Zweigen meine Wege bedecken ... / Du aber sag', schönes Blatt, / Sag': ist der Tod so gelb wie du?" Die letzten Worte, die höchst eindrucksvoll sind, sind die Unterschrift des Bildes. — Außer den bereits angeführten Gedichten finde ich in *genǧ qalemler* noch: 1. *beklerken* Nr. 3 S. 121; 2. *son ümidim* Nr. 4 S. 135; 3. *tenim ʿašqym* Nr. 3 S. 152; 4. *ghurūbdan sora* Nr. 7 S. 120; 5. *šimšek* Nr. 16 S. 74; 6. *qyš duʿasy* Nr. 17/8 S. 130: 7. ohne Titel Nr. 12 S. 193. — An den Namen Ali Dschanib knüpfe ich das Bild der Parteigruppierung in dem großen literarischen Kampfe, der bald nach der Revolution in Salonik begann, wie ich es aus persönlichen Berichten gewonnen habe: auf der einen Seite stand die Gruppe der jungen Stürmer, vertreten hauptsächlich durch Ali Dschanib, Ömer Seifüddin und Mustafa Nermi, auf der andern Seite stand die Gruppe der am Alten Festhaltenden, vertreten durch Refik Chalid, Schehabeddin Sulaiman, Köprülüzade Mehmed Fu'ad, Hamdullah Subhi, Dschelal Sahir, Ahmed Haschim, Sulaiman Nazif, Dschenab Schehabeddin. Diese Schule stellt zugleich eine politische Strömung dar, die die Gegner wohl als „Kosmopolitismus" (umfassend Panislamismus und Osmanismus) bezeichneten, im Gegensatz zu dem von ihnen vertretenen Nationalismus in Politik und Literatur. Jaʿkub Kadri wurde hauptsächlich hinsichtlich der Sprache bekämpft von Nermi; Köprülüzade Mehmed Fu'ad wurde hauptsächlich hinsichtlich der Gedanken bekämpft von Ali Dschanib und Ömer Seifüddin; es gelang den Jungen, Hamdullah Subhi, Köprülüzade Mehmed Fu'ad and Dschelal Sahir zu sich herüberzuziehen. Auch Dschenab Schehabeddin hat den Schritt getan (siehe darüber S. 27).

Wie bei Jaʿkub Kadri traf ich auch bei Ali Dschanib in der Würdigung des Dichters in seltsamer Weise mit Hachtmann zusammen. Ich gab meiner Bewunderung einen gemäßigten Ausdruck; zu dem schönen Gedichte „Welt des Ostens" sagte ich: „Jeder wird diese Worte, die mit urkräftiger Gewalt hervorbrechen,

mit Bewunderung lesen" (S. 175), und zu dem „Weg nach Turan" mit seinem stimmungsvollen Morgenaufstieg; „die Darstellung ist ein schönes Zeugnis für den Geschmack und die Fähigkeit dieses echten Dichters." Vortrefflich stellt Hachtmann die Wesenheit Ali Dschanibs dar (S. 30 ff.): „er scheint mir alle seine lyrischen Zeitgenossen zu überragen: erstens durch die wahrhaft visionäre Art seines dichterischen Erlebens, dann durch die männlich leidenschaftliche Gewalt seines Fühlens, endlich durch die wohltuende Schlichtheit seines Gestaltens. Bei ihm hat man wirklich das Gefühl, daß sein Dichten eine unwiderstehliche Notwendigkeit ist, nicht nur ein anmutiges Spiel." Sein Bild (NSM S. 298)[1] prägt das nicht aus; eine schlichte Erscheinung, die mehr auf einen liebenswürdigen Humor schließen läßt, als auf das Vulkanische, das gleichsam die Verse herausschleudert. Die in *New Sali Milli* mitgeteilten Gedichte hat Hachtmann vortrefflich wiedergegeben: das „grandiose" Gedicht „die Welt des Ostens", ein Sturmruf und zugleich Wutschrei gegen die „frommen" Verräter, packt auch in dieser deutschen Form, und die Jämmerlinge, die in ihrer Zertretung und ihrem Todeskampfe förmlich schwelgen, sollten Mannessinn und Widerstandskraft saugen aus „Geh!" mit seinem: „Zertreten werden will es nicht, zertreten will mein Herz! / Zertreten werden will es nicht, und Trän' und Kümmernis / Sind meine ärgsten Feinde nun. Ja, dessen sei gewiß. / Drum geh. Denn mein Empörertrotz — erlöschen soll er nie: / Nicht Tränen weinen will ich mehr, erpressen will ich sie!" Das eigene Erleben des Dichters ist hier eingewoben, aber es ist dichterisch erhoben in das Allgemeinmenschliche: die andern Lyriker erzählen uns breit von ihren Schmerzen, aber sie bleiben uns gleichgültig; hier ist Überwindung, Sieg, Kraft, Lebensbejahung, wie allein sie Großes schafft im Leben und in der Kunst. In den reinen Stimmungsbildern, wie „Die Straßenlaterne" und „Der Schmetterling", tritt der Dichter zurück und doch fühlt man: „Das ist erlebt!" Die andern Lyriker sprechen große Worte von der „Phantasie" (*chajāl*), aber sie überzeugen uns nicht, daß sie von ihr voll beherrscht sind: es ist immer der kleinliche Alltagsmensch, der spricht. Und dieser wahre Dichter ist in seiner Heimat so gut wie unbekannt![2] Man hat mir die

[1] Ein anderes in *genǧ qalemler* Nr. 21 vom 16. 5. 1328 [29. 5. 1912] S. 212 ist technisch ganz unvollkommen.

[2] Höchst bedauerlich ist, daß Dschenab Schehabeddin sich zu sehr unfreundlichen Äußerungen gegen Ali Dschanib hinreißen ließ. Hatte der Jüngere ihn gereizt, so

Aufnahme Ali Dschanibs vorgeworfen, weil er in Stambul „keine Rolle spielt". Gerade deshalb ist sie verdienstlich, abgesehen von der gehaltvollen, tief eindringenden Abhandlung, zu der seine Vita unter der Hand des mit der literarischen Entwicklung wohlvertrauten Ömer Seifüddin geworden ist; anzuerkennen ist auch der Mut, mit welchem der Schöpfer des *New Sali Milli* diese bei weitem den gewöhnlichen Raum der Biographie überschreitende Abhandlung aufgenommen hat. Nicht ohne Bedauern stelle ich fest, daß in neuester Zeit Ali Dschanib Gedichte herausgebracht hat, die Spuren des Klischeetums zeigen, das von seinem Freunde und Bewunderer Ömer Seifüddin so scharf und witzig gegeißelt wird. Das ist durchaus gegen seine Art (vgl. S. 172 „Ali Dschanib will sich und zugleich unsere nationale Literatur von der Klischeewirtschaft befreien"), und ich hätte ihm gewisse Gedichte in *Jeni Meğmū'a* (siehe NO II S. 205) nicht zugeschrieben, denn er läßt sich da mit *gül* und *bülbül*, der totesten Sorte des Klischees ein. Nichts dagegen hat mit Klischee zu tun sein „Flöte" *New Sali Milli* S. 311 f. (in der Vita, nicht übersetzt von mir, siehe S. 177, auch von Hachtmann nicht beachtet); es gehört in einen völlig andern Kreis als die faden modernen Ergüsse mit *qawal — jamağ — güzel ćoban qyzy* „Flöte" — Berghang — schönes Hirtenmädchen", in denen man die Schäferschwärmerei des achtzehnten Jahrhunderts zu atmen meint; es ist vielmehr die packende Schilderung einer Hirtenepisode mit Umbiegung ins Politisch-Nationalistische. Von einer neuen Seite zeigt sich uns Ali Dschanib, wenn er sich zu den literaturkritischen Problemen hören läßt. Das zu tun bot ihm Gelegenheit und Anlaß seine Stellung als Hauptschriftleiter des umgestalteten *genğ qalemler* und als Mitarbeiter an der Tageszeitung Turan. Ömer Seifüddin zitiert seinen Aufsatz „*Die Frage der nationalen Literatur*" (S. 174). Zur Vita trage ich nach: auch Hachtmann ist es nicht geglückt, etwas über Ali Dschanibs Lebensumstände zu erfahren; die Notiz (S. 31 n 1), er sei Professor der Literatur am Gelenbewi-Gymnasium (nach mir S. 124), stimmt nicht mehr: Ali Dschanib wirkt jetzt am Höheren Lehrerseminar (Kadiköj).

Nach dem Drucke des Vorstehenden erlebte ich folgendes: Ein in der literarischen Welt Stambuls sehr bekannter Mann, dessen Kunsturteil Ruf hat, geriet, als ich ihm den Namen Ali Dschanib

stand es ihm wohl an, Nachsicht zu üben. Daß er die ausgezeichneten Qualitäten Ali Dschanibs nicht erkannte, stellt seiner Urteilskraft kein gutes Zeugnis aus.

nannte, in eine gewaltige Erregung: „Wir kennen keinen Ali Dschanib, es gibt keinen Ali Dschanib"; es war gefährlich, Näheres über diese eigenartige Stellungnahme zu erforschen (vgl. hierzu die wütenden Angriffe Dschenab Schehabeddins auf Ali Dschanib, die oben erwähnt wurden). Einen Monat später gab mir ein hochangesehener türkischer Autor folgende Aufklärung: „Diese Leute wie Mehmed Emin und Ali Dschanib sind höchst unduldsam und verdammen jeden, der Sprache und Metrum nicht handhabt wie sie, die durchaus nur in *hiğe wezni* „Silbenzählung" dichten [das ist ein schwerer Irrtum: von den zwölf poetischen Stücken in der Biographie Ali Dschanibs in *New Sali Milli* nebst der Probe sind nur drei nicht in Aruz (darunter das schöne *turanyn jolu* „Der Weg nach Turan", während das andere Hauptstück von ihm *šarqyn ufuqlary* „Die Horizonte des Ostens" in *müzāri'* ist); man sieht hieraus, wie leichtfertig Anklagen nachgesprochen werden; es sei hier noch bemerkt, daß dieselben Leute, die sich in der Verdammung Ali Dschanibs nicht genug tun können, Ömer Seifüddin in den Himmel erheben, obwohl er von denselben sprachlichen Grundsätzen ausging und Ali Dschanib auf das Wärmste verteidigte (in der oft genannten Vita)]; dabei sind jene Dichter in Sprache und Metrum für uns ungenießbar: sie entbehren der Formvollendung, die wir nun einmal vom Dichter verlangen. Die Franken verstehen uns hierin nicht: sie sehen nur auf die Gedanken, und aus dieser Auffassung heraus leihen sie diesen Männern einen Wert, den sie nun einmal für uns nicht haben." Hier zeigt sich der enge Kreis, in dem die Dinge in Stambul sich meist noch drehen: jemand erregt durch Neues Anstoß, verstößt gegen die geheiligten Formen, und sofort sucht man ihn totzuschlagen. Bei Mehmed Emin konnte man das nicht, weil sein Talent zu stark war, und weil er durch sein wahrhaft großes Menschentum und sein Herz voll Liebe, durch seine völlige Hingabe an die Sache, der er sich geweiht, turmhoch über den kleinen Machern steht, die sich gegenseitig aufloben und die Literatur als Tummelplatz ihrer faden Phrasen sich weiter sichern wollen. Hier ist ein Gebiet, wo der gebildete Europäer, der mit dem Wesen der türkischen Sprache und Art intim vertraut ist, berufen ist zu wirken. Er sieht infolge seiner Schulung und seiner Nichtbefangenheit in der traditionellen Geschichtsklitterung meist weiter als die türkischen Literaten und Gebildeten. Nein, Ali Dschanibs *turan jolu* und *šarqyn ufuqlary* leben ein ewiges Leben,

denn hier ist nicht pedantisches Treiben nach den Regeln des Herrn Albalat, sondern hier pulsiert echtes frisches Leben. — Den tiefen Eindruck Ali Dschanibs auf unberührte Gemüter bezeugt die Tatsache, daß sein *turan jolu* aufgenommen ist in *tatarğe-türkğe kalendar* 1336 h [beg. 17. 10. 1917] S. 72 f.[1].

24. Ömer Seifüddin [*'omar seifuddīn*].

Vita liegt nicht vor. Sein Bild in *genğ qalemler* Nr. 24/25, S. 4 und NSM S. 305 (auch unter den Redaktoren des *türk sözü*). Beachtenswert ist seine Charakteristik Ali Dschanibs NSM S. 299—312 (hier S. 45 ff.). Er war eines der tätigsten und tüchtigsten Mitglieder der „Neusprachler" von Salonik 1910/11. In dem Organ dieser Gruppe, *genğ qalemler*, erschienen mehrfach Arbeiten von ihm; unter eigenem Namen: „Die Bombe" (Erzählung) Nr. 9, S. 147—159; „Trennung", Sonett [*chafīf*] Nr. 15, S. 55; „Schwur" (Erzählung) Nr. 19, S. 166—171; „Der verfallene Chan" [Sonett, frei] Nr. 23, S. 269; *'ašq dalghasy* (Erzählung) Nr. 24/25, S. 4—15; unter dem Pseudonym Parvīz ein giftiger Streitartikel „Die Neue Sprache und häßliche Angriffe" Nr. 24/25, S. 39—50 (vgl. S. 29); außerdem in *hüsün weši'ir*: „In der Frühzeit" (?), Erzählung von Guy de Maupassant Nr. 5, S. 21—26. — In *Donanma* Nr. 53, S. 70 beginnend und sich durch mehrere Nummern ziehend *bejāz lāle* „Die weiße Tulpe", eingeleitet von der Redaktion so: „diese Zeitschrift, die über Erwarten eine patriotische Aufnahme gefunden hat, bietet mit dieser Nummer ihren Lesern ein höchst betrübliches Blatt aus den dunklen Schicksalstagen Rumeliens von unserm Bruder Ömer Seifüddin, der durch seine nationalen Erzählungen und seine patriotischen Bemühungen so bekannt ist; man wird die Erzählung sicherlich mit Bewegung, am Schluß mit Tränen lesen"; es ist also darin auf die Rührung des Publikums abgesehen. — *Donanma* Nr. 58, S. 147 *feğr* „Morgenröte" (Elfsilber, achtversige Strophen mit aa bb cc dd, V. 7 und 8 immer identisch mit den beiden Anhub-Versen).

Ömer Seifüddin gilt heute in bedeutenden literarischen Kreisen als einer der vier großen Träger der modernen Prosa: Refik Chalid, Falih Rifki, Ja'kub Kadri und er. Diese Bewunderer sind dieselben Leute, die Ali Dschanib, mit dem er einst zusammenhing, verdammen.

[1] Von andern osmanischen Werken sind aufgenommen vier Gedichte von Mehmed Emin (S. 19, 61, 65, 66) und Zija Gök Alps *turan* (S. 71).

25. Enis Awni [*enīs ʿawnī*], Dichtername: Aka Gündüz [*aqa gündüz*].

Vita liegt nicht vor[1]. — Sein Bild *genǧ qalemler* Nr. 22, S. 252 und (ein anderes) vor dem Titel von *muḥterem qātil*. — *genǧ qalemler* brachte von ihm unter Aka Gündüz: „Der Bootsmann, eine nationale Erzählung in der Neuen Sprache“ Nr. 12, S. 203—207 [ein Stück voll tiefer psychologischer Beobachtung mit knappsten Worten, ohne Wortschwall, wenn auch noch nicht rein türkisch]; „Das Märchen meines Traumes“ (Erzählung) Nr. 20, S. 194—199; ʿAkkaš Ibn Manṣūr (Erzählung) Nr. 22, S. 252—256. — Unter seinem wahren Namen finde ich nur in *ḥüsün weši'ir*: „Bairam-Abend“ [Sonett in *müzārī'*] Nr. 5, S. 25. — Drei Gedichte von ihm in *islām meǧmū'asy* Band 1 zeigen uns den als sehr lebensfroh bekannten Dichter von religiöser Seite: 1. *istighfār* „Reue“ S. 365 f., 2. *müsülmānǧe du'ā* „Gebet nach Muslim-Art“ S. 226—228; 3. *müsülmānyn türküsü* „Lied des Muslims“ S. 342 f., alle drei in Strophen mit Elfsilbern (6 + 5), die Strophen verschieden gebaut. — 1. In mystischem Ton, hat den Refrain: „Meinen Kopf zermalmt die schwere Sündennot / Dich, Gott ruf' ich an, dich ruf' ich an, o Gott!“ — In 2 schließt jede Strophe: „Nun sind wir gekommen, Herr der Welt, zu dir. / Diesmal noch verzeih uns! Amen! sagen wir“; die letzte Strophe lautet, mit leichtem Wandel am Ende: „In dem Kampf der Zeiten woll'n wir Wage sein / Neu den Kopf erhebend, Menschen woll'n wir sein / Muslime voll Ehren woll'n wir endlich sein / Mit solch' festem Wollen kommen wir zu dir / Hilf uns! hilf uns! hilf uns! Amen! sagen wir.“ Alles ist bei Aka Gündüz plan, leicht faßlich, volkstümlich; die Verse strömen ihm mit Leichtigkeit; er macht etwas zu reichlichen Gebrauch von dem bei den türkischen Dichtern beliebten Trick der Wiederholung. — *Donanma* Nr. 60 S. 183 *pičlerin babasy* „der Vater der Bastarde“, bezeichnet als „Monolog, der speziell für Kenar [*qenār*] Hanum[2] geschrieben wurde und ohne ihre Erlaubnis nicht aufgeführt werden darf“; es sind die Worte einer Verlassenen, die durch die Welt wandert; patriotisch ausklingend; in fast reinem Türkisch: — Sein Drama

[1] Soll nicht vor 1890 geboren sein. Den Klatsch, der über ihn umgeht, zu bringen, widerstrebt mir; ersichtlich hat er bei einflußreichen Kreisen Anstoß erregt und seit 1914 Muße, fern von Stambul nachzudenken; er lebt als „Verbannter“, d. h. als administrativ Verschickter in Brussa. Der Kindskopf mit den großen sanften Augen, den das Bild in *muḥterem qātil* zeigt, wirkt sehr sympathisch.

[2] Berühmte Schauspielerin, Armenierin (?); ihr widmete Aka Gündüz sein *muḥterem qātil*.

mühterem qātil „Der Mörder in Ehren" ist ein vorzügliches Volksstück: in der Anlage einfach und mit primitiven Mitteln arbeitend (Schaich Schamyl erscheint in bengalischer Beleuchtung), gibt es die ehrliche opferwillige Vaterlandsliebe der Männer und Frauen des Kaukasus getreu wieder; besonders unter den Frauen finden sich prächtige Gestalten, wie die greise Mutter Dschans, ein Bild der schlichten, gottergebenen, liebevollen Türkenfrau, die scharf denkt und warm empfindet. Das Stück löste bei den Aufführungen, in denen sich Kenar Hanum auszeichnete, der der Druck gewidmet ist, Stürme der Begeisterung aus; die literarische Kritik hat es nicht freundlich aufgenommen: es ist ihr zu simpel; die modernen Türken haben eben noch nicht das Verständnis wiedergewonnen für den inneren Wert des Volkstümlichen, und Schönherrs „Volk in Not" würde ebensowenig Gnade in ihren Augen finden: allerdings ist Aka Gündüz etwas gar zu einfach in seinen Mitteln, und die Bombenwerferei im letzten Akt wirkt abstoßend; auch die Erscheinung Schamyls ist ein etwas grobes Mittel, aber seine Verse sind packend (sie wurden in meiner Übersetzung vielfach zu Gehör gebracht durch den Vortragskünstler Senff-Georgi).

Auch Hachtmann (S. 42f.) weiß von seinem Leben nur, daß er „ein Kaukasustürke ist". Von dem Regimente Muchtar-Kamil verfolgt und ins Gefängnis geworfen (siehe unten zu *türkün kitāby* Nr. 33), hatte er noch später Konflikte mit der Regierung[1]: er wurde nach Brussa verbannt, wo er gegenwärtig [1917] lebt. — Hachtmann behandelt ausführlich sein Drama *mühterem qātil* „der Mörder in Ehren"[2] und berichtet kurz über seine Erzählung *qatyrğy oghlu*, die MSOS I fehlt. Außer ihr trage ich nach: 1. *türkün kitāby* „das Buch des Türken" (1329, 232 S.); 2. *türk qalby* „das Türkenherz" (o. J., 184 S.); beide sind Sammlungen von Erzählungen und Gedichten. *türkün kitāby* enthält 33 Stücke: 1. *„Der Pulvergeruch"* (S. 1—12): Besuch eines Türkenlagers, mit Bild von Sitten und Sprachproben; 2. *„Der dritte Hauptmann"* (S. 13—29); 3. *„Das Friedensschiff"*

[1] Nach einem Bericht liegt dem Osmanen Ja'kub in „Mörder in Ehren" (vgl. hier n 2) die Gestalt des Ja'kub Dschemil zugrunde, der an der Spitze eines schnell unterdrückten Aufstandes im Heere stand (vgl. Mandelstamm, *Le sort de l'Empire Ottoman* S. 176f.); das wurde übel gedeutet.

[2] Ob man mit Hachtmann „das Türkentum des Kaukasus" als die eigentliche Hauptperson des Dramas ansehen darf, möchte ich nicht entscheiden; sicherlich ist der Osmane Ja'kub, der die noch ungeschulten Kaukasier diszipliniert und ihren Aufstand organisiert, gedacht als Mittelpunkt der Aktion gegen die Russenherrschaft; es würde sich also zugleich um eine osmanisch-patriotische Tendenz handeln.

(S. 30—41); 4. *„Bei den Waffen“* (S. 42—45); 5. *„An Enwer Bej in Benghazi, aus dem Munde seiner Mutter“* (S. 46—52); 6. *„Ramazan Chodscha“* (S. 53—62); 7. *„Der Brief der Mutter“* (S. 63—70); 8. *„Die rote Antwort“* (S. 71—78); 9. *„Das Geheimnis des Windes“* (S. 79—87); 10. *„Zwei Daten“* (S. 88—101); 11. *„Adschu Mehmed“* (S. 102—111); 12. *„Der Volksgenosse“* (S. 112—116); 13. *„Fatih — In seinem Mausoleum“* (S. 117—121): ein Gebet am Sarge des großen Kaisers; 14. *„Die erste Kanonenkugel“* (S. 122—125); 15. *„Der Araber“* (S. 126—129); 16. *„Das Grab des Kaisers“* (S. 130—132) es ist das Grab Murads I. auf dem Amselfelde gemeint; 17. *„Vor dem Mihrab — In der Sulaimanije-Moschee“* (S. 133—136): ein Gebet; 18. *„Die Niederlage“* [*bozghun*] (S. 137—140): ein Gedicht, vom 18. 1. 1328 [31. 1. 1913], in 8 Strophen von 5 Versen (Elfsilber: 6 + 5 mit a a a b b) mit Refrain (2 Verse, leicht gemodelt); Str. 1 „Wein', mein Auge, weine! Trennung ziemt / Dem heimatlosen Manne ziemt der Kerker“; es verdient seine Berühmtheit: getreuer Ausdruck der Verzweiflung in höchster Not; die Sprache ist ganz einfach, rein türkisch; ein Kind versteht das[1]; Str. 5 V. 4. 5 die beliebte rhetorische Frage mit *nerede*, die sich bei Mehmed Emin oft, selten bei Zija findet und bereits etwas Klischeehaftes hat; sie wirkt aber, wie alles andere, hier nicht banal; mit einfachsten Mitteln wird die größte Wirkung erzielt; 19. *„Das höchste Gericht — Auch im Mausoleum Fatihs“* (S. 141—145): ein Gebet; nicht glücklich; „die in meinen Pulsen schlagenden Adern“ S. 141, 6 wohl ein Anklang an Zija [vgl. II S. 7]; 20. *„Der Bastard — Aus einem Briefe“* (S. 146—154); 21. *„Meine Jahre in Kreta“* (S. 155—158); 22. *„Rebellion“* (S. 159—168); 23. *„An Re'uf“* (S. 163—168); 24. *„Der Mund des Friedens“* (S. 169—180); 25. *„Die Erzählung von der Wahrheit“* (S. 181—190); 26. *„Geht nicht! Geht nicht! — Dieser Weg, den du gehst, führt in ein Dorngestrüpp — An die Gehenden“* (S. 191—195): Eine verzweifelte Beschwörung, den Weg nicht weiter zu gehen, der ins Unglück führe; datiert vom 25. 1. 1328 [7. 2. 1913]; 27. *„Offener Brief an das Heer“* (S. 196—200): preist das bisherige Verhalten des Heeres; 28. *„Wo seid Ihr? Warum schweigt Ihr? — An die Dichter und Schriftsteller“* (S. 201—204): ähnlich wie Nr. 26; 29. *„Galata“* (S. 205—209); 30. *„Bittgesuch an meinen*

[1] Von einem türkischen Kenner höre ich, daß Aka Gündüz ein *Chaṭīb*, „Redner“, ersten Ranges sei und sich dem berühmten Hamdullah Subhi an die Seite stellen lasse. Derselbe Gewährsmann deutete an, daß die Schuld Aka Gündüz' als Mensch sich nicht ganz von seiner literarischen Tätigkeit trennen lasse. Aus allem gewinnt man den Eindruck einer tiefen Tragik dieses Lebens.

großen Kaiser" (S. 210—215), vom 5. 2. 1328 [18. 2. 1913]: eine Beschwörung des Sultans, sich an die Spitze des Heeres zu stellen und das Kaiserliche Zelt auf den Befestigungen von Tschataldscha zu errichten, um den geheiligten Boden vor den Feinden zu retten; 31. „*Noch ein Tropfen Blut*" (S. 216—219): Auch hier Beschwörungen; „Wo bist Du, Kemal?" Die Dichter werden aufgerufen; 32. „*Die Frau des Paschas*" (S. 220—228); 33. „*Ach! Im Gefängnis*" (S. 229—232): Gedicht in Elfsilbern (4 + 4 + 3) mit zweiversigem Kehrreim nach je zwei vierzeiligen Strophen; der Kehrreim: „Weine Nachtigall! Viel Gift gibt's in Deiner Sprache / Kein Türke blieb im großen Rumelien"; es entstand, als Aka Gündüz, Parteigänger des Ittihad, unter dem Regimente Muchtar-Kamil mehrere Monate im Gefängnis gehalten wurde. — Die Stücke stammen sämtlich (nur zwei sind nicht datiert) aus der Zeit zwischen dem 17. September 1328 [30. 9. 1911] und dem 3. Februar 1328 [16. 2. 1913]: das war die tiefste Erniedrigung der Türkei, und so niederdrückend waren das Gefühl des völligen Versagens im Kampfe der Waffen durch die Unfähigkeit und Unredlichkeit der höchststehenden Personen und das Gefühl der selbst im Heere herrschenden Korruption und Sorglosigkeit, daß auch den Besseren das Vaterland gleichgültig wurde; auch die Jüngeren wurden angefressen von dem *waṭan'alēhdārlyq* „Antipatriotismus", der mit den Händen im Schoße dem hereinbrechenden Unheil zusah. Dieser Zeit gehört das *türkün kitāby* an; das Herz des Dichters ist zerrissen. Aber die Grundstimmnng ist doch Lebensbejahung und die Zuversicht, daß sich ein Ausweg aus der Not finden wird. Die Motive sind fast sämtlich aus dem Kriege geholt und aus der Not, die dem Vaterlande durch ihn erwuchs. Auch hier spielen die Sterbeszenen und der Friedhof eine unverhältnismäßig große Rolle. Das ist eine schon oft gerügte Mode der Türkischen Moderne (vgl. Horn S. 31). Woher stammt diese ungesunde Manier? In der älteren osmanischen Literatur findet sich diese seltsame Liebhaberei, soviel mir bekannt, nicht. Unter den Modernen erreichte sie den Gipfel in dem auch von der Kritik abgelehnten „Uhu" Chalid Fachris (die Sterbeszene in „Hannele" ist etwas ganz anderes, und selbst hier, vor einer wirklich großen Kunst, empfinden wir die Gefahren solcher Schilderungen). Von Türken höre ich die Erklärung: „Wir Orientalen neigen zur Melancholie"; das ist eine völlig unzulässige Verallgemeinerung: gerade der Türke liebt Heiterkeit, hat etwas Frisches, Flinkes, und sein

Humor bewahrt den unverdorbenen vor grämlichen, sentimentalen Stimmungen; auch aus der Not des Terror-Regiments läßt sich die Erscheinung nicht restlos erklären, wenn auch das Leben in beständiger Furcht vor schwersten Angriffen auf Leben und Vermögen traurige Bilder hervorruft. In der französischen Literatur, die so starken Einfluß übte, finden sich Beispiele für die Tod- und Kirchhofmalerei; ich wage aber nicht, bestimmte Einflüsse aufzustellen. Eine zweite Schwäche des Dichters sind die gebetartigen Anrufungen vor den Katafalken der älteren osmanischen Herrscher (Murad I., Fatih). Diese gesalbten Reden mit ihrer banalen Frömmigkeit, die sich durchaus in den Formen volkstümlichen, kirchlichen Denkens und in dem Rahmen des billigen Predigtstils zungengewandter Hodschas bewegt, wirkt äußerlich und in der hier gebotenen Menge genossen geradezu abstoßend. Wie tief ist dagegen Zija, in dessen „frommen" Gedichten die großen Probleme von Religion und Ethik in ihrem innersten Wesen zu erfassen gesucht werden. Sind die Frömmeleien Aka Gündüz' bewußte Konzession an den schlechten Geschmack der Ungebildeten und der urteilslosen Gebildeten? Nach Mitteilung eines türkischen Freundes war *türkün kitāby* gedacht als Lesebuch für Schulen, wegen der hinreißenden, gerade einfache Gemüter bezaubernden Kraft der Diktion Aka Gündüz'; man scheine aber davon abgekommen zu sein. Die Aufgabe, ein Schulbuch zu liefern, würde die Wahl mancher Stücke erklären, auch jene, sich allzu häufig wiederholenden „Gebete", die nur geringe Mannigfaltigkeit zeigen. Die Sammlung *türk qalby* ist nicht ganz so einseitig und rührselig. Bemerkenswert ist hier die Neigung zur Schilderung fremder Volkstypen. So erscheint der gegen die Italiener kämpfende Araber von Tripolis in *Akkasch* [*'akkāš*] *Ibn Mansur* (S. 78—86) und *Ali Fezzani* (S. 87—94); sie sind die Vertreter der treuen Gesinnung zum Kalifen, für die sie den Tod leiden; „Tripolis" (S. 24—28) schildert den Abschied des gegen den Feind ziehenden Arabers von Mutter und junger Frau: jene will ihn zurückhalten, diese gibt ihn hin: der Dichter kennt offenbar Land und Leute. Beachte: gerade die Verbannung nach Tripolis hat in zahlreichen jungen Osmanen Energien geweckt; die dorthin Gesandten hatten zum Teil einen innern Gewinn aus diesem Aufenthalte, bei dem sie manches dem Lande Nützliche schufen. — Sympathisch ist: *Die drei Tage des Atenasch* [Athanas] (S. 131—155): der junge Grieche hat wacker für das Osmanische Vaterland gekämpft in treuester Waffen-

brüderschaft mit dem ihn schätzenden und liebenden Onbaschi Sali und seinem Hauptmann Mehmed; der lange Brief, den er mit der Todeswunde an die Mutter schreibt, ist rührend; solche Gesinnung war nicht die Regel im Balkankriege. Man möchte aus der Skizze schließen, daß Aka Gündüz, als er das schrieb, vom Osmanismus durchdrungen war; ein Turanist hätte kaum Kraft und Mut gehabt, einem Nichttürken in solcher Weise gerecht zu werden. Auch eine Armeniergeschichte wird erzählt, *„jumurğaq“* (S. 156—166): der namenlose kleine armenische Schurke, der nur unter dem Namen *jumurğaq* „Skrofel“[1] bekannt ist, und ein elendes Diebesleben führt, erscheint zum Schluß als Pascha in hoher Stellung im Jyldyz-Kiöschk. — Die Abgewandtheit vom Turanfanatismus ist markiert durch die erste Skizze, nach der die ganze Sammlung genannt ist: *„Das Türkenherz“* (S. 3—12): der Erzähler hat einen reichen jungen sibirischen Freund, der mit Begeisterung von seiner Heimat jenseits des Baikalsees spricht; er entschwindet ihm aus den Augen; eines Tages treffen sie sich in Brussa wieder, wohin auch die Mutter des Sibiriers gekommen ist; er selbst dient mit glühendem Eifer im Osmanischen Heere; hübsch ist die Beschreibung des Besuches bei der Sibirierin (S. 6 f.), die den Besucher mahnt: „Bleibe Türke und liebe die, die nicht Türken sind“. Mit diesen Worten schließt auch die Erzählung: sie sind in alttürkischer Schrift (was dachte sich der Erzähler dabei?) dem Innern eines kostbaren Ringes eingegraben, den die Alte dem Erzähler schenkt, als er sie nach drei Jahren wieder besucht gelegentlich des Heldentodes ihres Sohnes. Darf man in diesem, dem Gesamtbilde des Dichters entsprechenden, aber von der gegenwärtigen Strömung leicht als Angriff zu deutenden energischen Bekenntnis eine der Ursachen sehen für die Verbannung, in der Aka Gündüz seit mehreren Jahren lebt? — Ein seltsames Stück ist „Ultimatum vom 8. September 1327 [21. 9. 1911][2]“: der Dichter windet sich unter den Qualen beständiger Demütigung seines Volkes: „schämte ich mich nicht vor Ahn und Ahnfrau, so würde ich zu Hause bleiben;

[1] Das Schimpfwort war ihm von der Mutter, als er sie in die Brust gebissen, beigelegt worden, und wird auch im türkischen Sami als Fluchwort verzeichnet; *jumurğaq* ist vulgärer Fehler für *jumruğaq*, von *jumru* „Geschwulst“.

[2] Das Datum ist unrichtig: das Ultimatum Italiens betreffend Tripolis und Cyrenaika wurde in der Nacht vom 26. bis 27. September von San Giuliano dem Geschäftsträger de Martino zur Übergabe an die Pforte übersandt und wurde am 28. September dem Großwesir Hakki Pascha übergeben.

bin ich denn geboren nur um verwundet, erdrosselt, tyrannisiert zu werden? . . . Nun wurde mir noch eine schlimmere Schmach zuteil; aber wir sind jetzt einig: ziehe das Schwert und öffne das Auge! Fort in den Krieg!" — Ein einziges Stück ist historisch: *Barrak* [*barrāq*] *Re'is* (S. 95—107); die Geschichte von jenem osmanischen Flottenführer, der die feindlichen Schiffe in Brand gesetzt hatte, und, als am 21. Schauwal 904 [1. 6. 1499] Venetianische Soldaten auf sein Schiff gekommen waren und Übergabe der Flotte forderten, an die Pulverkammer des eigenen Schiffes Feuer legen läßt. — Nur ein Stück ist in Versen (Fünfzehnsilber in 4 + 4 + 4 + 3): *Zwei Feste* (S. 58—63). Zuweilen sind kleine Gedichte in Volkston eingestreut, die vielleicht Wiedergaben von Volksstücken sind (S. 47 f.).

In beiden Werkchen fehlt das bei den osmanischen Türken so häufig anzutreffende Moment des Humors. Das geht, wie andere Eigentümlichkeiten, vielleicht auf den Ursprung Aka Gündüz' zurück: er ist Kaukasustürke (siehe oben); diese sind sanfter als die Osmanen, ausgeglichener, beständiger, entbehren aber der Energie des Osmanen, die ihm erhalten blieb unter dem ungeheuren inneren und äußeren Drucke und die nun in einer neuen Periode sich entfaltet.

In der Sprache liegt eine große Stärke: der Dichter kennt die Eigenheiten und wendet sie glücklich an; die „Klassiker" verfügen über einen minimalen Bestand an Begriffen und Wörtern, und ihr Reichtum ist ein Schein, dadurch hervorgerufen, daß sie bei Bezeichnung derselben Sache mit den drei Sprachen abwechseln: die Mannigfaltigkeit der Dinge, die Aka Gündüz nennt, bringt einen bedeutenden Wortschatz mit sich, der seine Darstellung kraftvoll und packend macht; gerade darum ist er aber für den Fremden, der in der Literatursprache lebt, unbequem zu lesen (ähnlich Victor Hugo)[1].

[1] Aka Gündüz müßte ausgebeutet werden für die Arbeit, die sobald wie möglich zu machen ist: Ergänzung der bekannten Wörterbücher des Osmanischen aus der neueren Literatur und der Volkssprache (zunächst Groß-Konstantinopels); ein Beispiel: ein Lieblingswort von ihm ist *jaṣlanmaq*; nach mündlicher Auskunft von Türken ist es: „sich anlehnen", wie wenn jemand sich an eine Tischkante lehnt, mit dem Nebenbegriff des Sichausruhens"; das Wort fehlt bei Sami; bei Zenker ist es zusammengeworfen mit *jaṣṣylanmaq* [von *jassy* „flach"], bei Zenker mit *teššīd*, das bei Sami fehlt, aber richtig ist: Ahmed Wefik (S. 1223); *lehǧe'i 'oṭmānī* (S. 1223): *jaṣmaq: aṣly jatsamaq jassamaq jatsy etmek düzeltmek.*

Über Aka Gündüz' *qatyrğy oghlu*[1] hat Hachtmann bereits kurz berichtet (S. 45). Aka Gündüz hat hier mit Geschik den traurigen Zustand des Landes in der Verfallzeit geschildert. Er läßt seine Erzählung von dem Räuberhauptmann Katyrdschy Oghlu Schah Mohammed Agha unter Mohammed III. spielen (in der Zeitangabe auf dem Titel ist ein Druckfehler: statt 1508—1509 ist zu lesen 1008—1009[2]). Das Buch von Katyrdschy Oghlu ist eine Folge von einzelnen Szenen, die sich gut voneinander abheben.

Bild 1 zeigt uns die Bürger der kleinen Stadt Sidischehir (80 km südwestlich Konia), die nach dem Freitagsgebet im Hofe der großen Medrese Rat halten, denn Gefahr ist im Verzuge; auch Vertreter der Nachbargemeinden Bej Schehri, Ylgyn und Kara Hisar Sahib (gewöhnlich Afjun Kara Hisar genannt) haben sich eingefunden. Der Vertreter von Bej Schehri erstattet Bericht über die von Katyrdschy Oghlu Schah Mehmed und seinen Gesellen, voran Haidar Oghlu, verübten Greueltaten und verlangt Direktiven. Da erscheinen auch schon zwei Hirten außer Atem mit Botschaft vom Räuberhauptmann selbst: der Ortsvorsteher Bakla Mausylly Riza Agha solle sofort 2000 Piaster zahlen; der erklärt, das werde er nicht; die Regierung müsse helfen: „Dieser Hals ist ein Türkenhals; er kann wohl abgeschnitten werden, aber er beugt sich nicht." Die lebhaft bewegte Szene ist künstlerisch aufgebaut und wirkt packend.

Bild 2: Der Bote berichtet dem Räuber; der steigt sofort zu Pferde; alsbald ist er in dem unglücklichen Sidischehir, dem er übel mitspielt; eine gute Beute ist die schöne Esma, deren Mann er tötete; er träumt von einem Königreich Anatolien, das er aufrichten will bis an die Grenze Irans; man zieht weiter: ein Weggenosse singt ein Räuberlied (5 Vierzeiler, S. 19f.).

Bild 3: Man kommt in das Räuberlager, Sary Sowuk, wo sich schon Haidar Oghlu mit seiner Truppe befindet; dort gibt es ein Zechgelage, bei dem Esma, betrunken gemacht, tanzt und ein schönes trauriges Lied singt (4 Vierzeiler, S. 23).

Bild 4: Der Räuber zieht gegen Karadscha Ören; auf dem Wege wird ein Koschma gesungen (4 Vierzeiler, S. 27f.); an einer Quelle träumt der Räuber von einem weiten Reich und sehr sehr viel Geld; da ertönt ein seltsames Lied zwischen den Bäumen hervor

[1] *qatyrğy oghlu — awğı sulṭān moḥammed dewrinde 1508—1509.* Stambul 1332. 58 S.

[2] Auch die andere Sanierung 1598—1599 ist möglich, denn Mehmed III. regierte 1003—1012/1595—1603; sicherlich wollte der Verfasser auf dem Titel das Hidschra-Datum geben.

(4 Vierzeiler, S. 30f.); der Sänger ist Ujsal Tosun, ein Verrückter, der in bewegten Worten zum Himmel fleht gegen Katyrdschy Oghlu; der Räuber stellt ein Verhör mit ihm an und erschießt ihn kurz; das Dorf, um dessen Befreiung von dem Räuber der Verrückte den Himmel gebeten, wird von diesem selbst ganz gründlich befreit, d. h. bis auf den Grund zerstört.

Bild 5: Katyrdschy Oghlu zieht aus auf neue Heldentaten; der zurückbleibende Haidar Oghlu erhält die Nachricht, die Regierung habe Ahmed Pascha mit Heeresmacht gegen die Bande gesandt; aber der Räuber fürchtet sich nicht: er kennt die Lage des Reiches genau (S. 37f.): eine ausgezeichnete Schilderung; im offenen Kampfe werden die Räuber geschlagen; aber der Pascha beutet den Sieg nicht aus: nach alter türkischer Kriegsart legt man sich zunächst zur Ruhe, denn man ist müde, und Pascha und Lager sind nach dem Nachtgebet alsbald in tiefem Schlummer. Das ist die Rettung: Räuber schleichen sich an die Wachen heran; alsbald findet am Rande des Lagers eine Beratung von Räubern und Soldaten statt; diese werden überzeugt, daß es die größte Sünde ist, wenn sie als Muslime gegen die Glaubensgenossen kämpfen, und in offener Meuterei lassen sie den Pascha im Stich, der leicht gefangen und auf jede Weise beschimpft wird; er soll nach Stambul zurückgeschickt werden in kläglichem Aufzug; mittlerweile kommt Katyrdschy Oghlu angaloppiert und fährt Haidar Oghlu an wegen seiner Blödheit: er läßt dem Pascha die Augen ausstechen und den Kopf abschlagen.

Bild 6: Nach Haidar Oghlus Tode treibt's Katyrdschy Oghlu wo möglich noch ärger; sein Reichtum mehrt sich; nur erfüllt ihn eine Sehnsucht; Stambul! Dorthin macht er sich auf; auf dem Wege wird ein Lied gesungen (2 Vierzeiler, S. 48); in Tschaj wird die Begnadigung aus Stambul erwartet; von den höchsten Beamten treffen Geleitbriefe (*isti'mānnāme*) ein; endlich zieht er in die Hauptstadt ein und wird vom Sultan empfangen; das Volk in Stambul weiß eigentlich nicht, worum es sich handelt, aber es gafft; man weiß nur, es gibt ein Fest. Freilich eine Unannehmlichkeit hat der Aufenthalt in der Hauptstadt für Katyrdschy Oghlu: das viele Trinkgeld, das er zahlen muß. Schließlich überzeugt er die Regierung, daß er ein geruhiges, frommes Leben führen und seine vortrefflichen Verwaltungsfähigkeiten in einem Sandschakbejlik werde betätigen können; er verlangt Jenischehir und erhält es. Die Bewohner sind geknickt: Katyrdschy Oghlu führt inmitten

alter Skelette und auf der Brust neuer Leichen ein geruhiges, frommes Leben bis an sein Ende.

Man würde irren, wollte man in *qatyrğy oghlu* eine gewöhnliche Räubergeschichte sehen, etwa wie wenn es sich um die Wiedergabe eines alten Destans handelte[1]. Der Dichter fand in den Chroniken einen Stoff, der für eine Pest des Osmanischen Reiches in der Verfallzeit typisch ist: ein Kraftmensch wächst sich durch die Elendigkeit der Regierung zu einer Geißel für eine Provinz aus; nicht einmal mit Heeresmacht kann man ihn bezwingen; schließlich nimmt die Regierung ihn in Dienst, und er wird vernünftig, oder er setzt nun sein Treiben erst recht fort. Das ist wohl der Ursprung zahlreicher Derebej-Familien in Anatolien und Kurdistan[2]. Der Hauptzug im Wesen des Raubritters von der Katyrdschy-Klasse ist die politische Tendenz: er setzt sich bewußt in Widerspruch zur Regierung, die er verachtet und deren unfähige Diener er mit besonderer Grausamkeit behandelt. Köstlich — vielleicht nicht ohne einige Bosheit — ist von Aka Gündüz das Motiv herausgearbeitet, das einen der schwersten Schäden der „guten alten frommen Zeit" darstellte: „der Muslim soll dem Muslim kein Leid antun", und das volkstümlich sich so ausdrückt (ich hörte es mehr als einmal): *bende müslim sende müslim elḥamdü lillāh* „wir sind ja beide Muslime, Gott sei Dank" — es ist das Spießgesellentum auf religiöser Basis, das da gepredigt wird. Dieses göttliche Gebot wird erschüttert, wenn die muslimische Regierung gegen Räuber vorgeht, die den Islam bekennen. Die Schlauheit, mit welcher Haidar Oghlu die Soldaten des gegen ihn gesandten Ahmed

[1] Gelegentlich wurde mir der Gedanke geäußert, Aka Gündüz habe mit *qatyrğy oghlu* seinen Nachfolger Ahmed Muchtar verspotten wollen, der in der Tat ein Nachkomme des Räuberhauptmanns ist (sein Sohn Mahmud Muchtar nennt sich sogar *Katirdschoglu* auf dem Titel seines *Die Welt des Islam* [Deutsche Orientbücherei I, Weimar 1915]). Graf Mülinen macht mich aufmerksam auf die Erwähnung des Rebellen Katyrdschy Oghlu, der unweit von Hannibals Grab den Truppen des Großherrn Awdschi Mehmed (Sultan Mohammed IV.) eine Schlacht lieferte, bei Hammer.

[2] So viel mir bekannt, sind bis jetzt die Bildung der Dere-Bej-Herrschaften und die Machtgewinnung durch Raubritter in der Türkei noch nicht Gegenstand wissenschaftlicher Behandlung gewesen. Ich empfehle dieses Problem dringend. Es sind zunächst die Tatsachen zu sammeln, für welche namentlich die Berichte von Reisenden in Anatolien und Syrien in Betracht kommen, die das Treiben aus der Nähe beobachteten. Die Hauptnamen sind bekannt; da ist vor allem der Oberräuber und Patriarch, der Kurde Bedrchan, aus neuerer Zeit sein Volksgenosse Ibrahim Pascha (Wiranschehir); in Nordsyrien die Rittersippen, die bei Ritter nach zeitgenössischen Quellen ausführlich geschildert werden u. v. a.

Pascha bearbeiten läßt, ist mit Liebe geschildert: kaum ist der Verführer zehn Minuten mit einer Wache zusammen gewesen, da bildet sich am Rande des Lagers eine Gruppe von Soldaten, die die Mahnung anhören, sie dürfen es nicht mit einer Regierung halten, die Untergang bringe, während Katyrdschy Oghlu und Haidar Oghlu in Anatolien ein neues Regiment aufrichten wollen, und sie dürfen nicht auf Befehl eines „Kerls" wie Ahmed Pascha gegen die Glaubensbrüder kämpfen: „auch unser Herr Mohammed hat nur mit den abscheulichen Ungläubigen gekämpft; welcher Abfall vom Glauben packte euch, daß ihr gegen die islamischen Brüder ins Feld zieht?" Das wirkt, und als der Pascha die Soldaten „Verräter" nennt, schleudern sie ihm das Wort zurück.

Die Parallelen zu anderen Räubergeschichten liegen nahe. Ich gehe hier der neuesten nach, deren Sammlung und Bearbeitung wir dem unermüdlichen Fleiße und der bewundernswerten Arbeitskraft Enno Littmanns verdanken. Das Lebensbild des Tschakyrdschaly[1] in seinem *„Tschakydschy — Ein türkischer Räuberhauptmann der Gegenwart"* (Berlin 1915) ist einigermaßen vollständig, während es sich in Aka Gündüz' *qatyrğy oghlu* nur um Szenen aus dem Leben des Räubers handelt. Wir gewinnen aber aus dem Material ein klares Bild von den beiden Männern und können daraus nicht unwichtige soziale Schlüsse ziehen. Es sind zwei Typen, die nebeneinander hergehen: da ist der Gewalttäter aus Neigung, ja, Leidenschaft, der von unersättlicher Machtsucht und Genußsucht getrieben ist, aus dämonischer Bosheit die Mitmenschen quält und überall als Geißel empfunden wird; Katyrdschy Oghlu träumt von nichts Geringerem als ein großes Reich zu gründen; er ermangelt nicht einer gewissen Genialität; nur ist der Katyrdschy Oghlu des Aka Gündüz nicht historisch genug, um darauf eine Charakteristik zu bauen; wir kenen aber Gestalten, die ihm nahe stehen: ich nenne nur den Kurdenhäuptling Bedrchan, dessen nichtswürdiges Treiben Layard beschrieb, und den unseligen Ibrahim Pascha, den aufzusuchen um die Wende des Jahrhunderts als eine Art Sport galt. Das sind Männer von ganz anderem Umfange als der Kleinräuber Tschakydschy, der sein Handwerk eigentlich nur im Kaza Ödemisch und in dessen nächster Umgegend betrieb. Wenn die Regierung mit jenen nicht fertig werden konnte, so ist es erklärlich: der Padischah wohnte so weit, so weit! und der goldene Esel, den sie zuweilen verwandten, war feist und stark.

[1] Hauptquelle ist der Tschawusch Ibrahim, über welchen siehe dort S. 24.

Gegen sie ist Tschakydschy ein armer Teufel, der seinen Erfolg nicht zum wenigsten dem Umstande verdankte, daß er den obersten Vertreter der Regierung selbst, den Wali von Smyrna, in seinen Diensten, d. h. als Gesellschafter hatte (siehe Littmann S. 9)[1]. Einer so feinen Intrige wie die Verhetzung der Soldaten auf religiöser Basis (siehe S. 52) wäre er nicht fähig gewesen. Und doch, gegen ihn kam die Regierung nicht auf. Hier zeigt sich ein Motiv, das bei Katyrdschy Oghlu ausfällt: Tschakydschy genießt Liebe und Verehrung bei einem Teile der Bevölkerung, denn die Objekte seiner Gewaltsamkeit sind die Reichen und die Regierungskassen, mit denen Mitleiden zu haben die große Masse keinen Anlaß hat; wohl aber erweist er gelegentlich Notleidenden Wohltaten. Kein Wunder, daß der verfolgte nie zu finden ist. Ein anderes Unterscheidendes ist, daß Tschakydschy nach der, den Eindruck der Aufrichtigkeit machenden Aufzeichnung des Tschawusch Ibrahim nicht zum wenigsten durch Rache zu seiner Laufbahn getrieben war. Ob die Annahme des Regierungsdienstes durch Katyrdschy Oghlu historisch ist, kann ich nicht sagen; sicher ist das Scheitern des Versuches der Regierung, Tschakydschy auf solche Weise zu gewinnen[2].

Was beiden Darstellungen, der künstlerisch ausgestalteten bei Aka Gündüz und der primitiven bei Ibrahim gemeinsam ist, ist die Beigabe von poetischen Stücken, dort eingewoben in die Erzählung durch den Dichter, hier auf Verlangen des Europäers gesondert von der Vita niedergeschrieben. Nur bei Ibrahim ist man sicher, daß die Stücke wirklich im Munde des Volkes umgehen; bei Aka Gündüz liegen zwei Möglichkeiten vor: er adaptierte Volksgut dem literarischen Bedürfnis, oder er schuf aus Eigenem, dabei den ihm wohlbekannten Volkston so treu wie möglich nachahmend.

[1] Dazu kommt, daß Raub nicht eigentlich Straftat im Sinne des Schari'at ist; gewöhnlicher Raub (*ghasb*) ist nie unter die *ḥudūd* — Eingriffe in die Rechte Gottes — gerechnet worden; nur Straßenraub wurde, in der Not der Zeiten, in sie eingeschmuggelt (die älteren Juristen wissen nur von den bekannten vier *ḥadūd; qaṭ' aṭṭarīq* ist ein fünftes *ḥadd*, das erst bei den Späteren vorkommt).

[2] Der Deutsche Hopf erzählt nach dem Berichte eines Engländers, daß dessen in Smyrna hochangesehener Großvater auf Bitte der Regierung mit Tschakydschy in Unterhandlung trat: „der Erfolg war, daß T. ein Lehensgut bekam und ein festes Gehalt gegen das Versprechen, selber das Räuberhandwerk aufzugeben und die ganze Gegend von Räubern zu säubern" (Littmann S. 8 f.). „Lehensgüter" gab es um 1900 nicht. Was gemeint ist, geht hervor aus dem Berichte Ibrahims, daß zwar ein Kaiserliches Irade erging, das den Räuber verlocken sollte, daß aber Tschakydschy nicht in die Falle ging. Er wurde ja auch im Kampfe mit Regierungstruppen getötet.

Zunächst ein Wort über die Gruppe, die für den Forscher das weit höhere Interesse hat: die zwölf Vierzeiler Ibrahims. Littmann hat sich mit ihnen viele Mühe gegeben, und durch die Beihilfe von Kennern (Jacob, Németh) ist einiges herausgekommen[1]. Aber

[1] Dieser Teil des Büchleins ist erfreulicher als der andere, die von dem Tschawusch Ibrahim niedergeschriebene Vita des Räubers und die Bearbeitung dieser. Die sprachlichen Einzelheiten dieser verfehlten Arbeit, die den Rest dieser Anmerkung in MSOS III S. 55—57 bilden, teile ich hier nicht mit. Ich gebe aber die allgemeinen Bemerkungen, die ich für methodisch wichtig halte. Wer mit Orientalen gearbeitet hat, weiß, wie die Einfacheren unter ihnen, um sich dem schwerhörigen Fremden verständlich zu machen, immerwährend wiederholen, einen Ausdruck durch andere ersetzen, Worte an ungehöriger Stelle einschieben zur Erklärung, und wie dann der gutgläubige eifrige Fremde ein Manuskript mit Unmöglichkeiten erhält. In diesem Falle liegt nach S. 10 eine Originalniederschrift des Ibrahim vor. Es ist aber völlig unmöglich, daß Ibrahim die soeben in Transkription gegebenen wirren Worte wirklich geschrieben hat. Die Erklärung gibt Littmann selbst S. 10: Die Niederschrift war so schlecht, daß Ibrahim sie vielfach selbst nicht mehr lesen konnte; „ich habe nun geglaubt, mich im großen und ganzen an die verbesserte Textgestalt halten zu sollen, d. h. an das Diktat (d. h. an die Transkription des Ganzen nach dem Diktat, die Littmann mit dem türkisch geschriebenen Texte nicht mehr vergleichen konnte und die an vielen Stellen von dem Original ganz bedeutend abwich, S. 10); wo dies vom Original abweicht, habe ich meist die diktierten Worte für die Publikation mit türkischen Buchstaben umschrieben ... So ist ein ‚gemischter Text' entstanden, der aber m. E. keine Gefahren der Ungenauigkeit und Unwissenschaftlichkeit in sich birgt". Ich enthalte mich eines Urteils über diese Art Textbehandlung und bemerke nur, daß die verachtete Philologie („es wäre eine unnötige Arbeit gewesen, philologische Untersuchungen über das Verhältnis von Diktat und Original anzustellen" S. 10) hier recht sehr am Platze gewesen wäre (ich halte daran fest, daß meine Niederlegung des „Türkischen Textes aus Kašgar" [Keleti Szemle 1904 und 1905] in sieben Varianten nicht unnütz war). Diese Verachtung hat sich gerächt. Es gilt nun, den heillos verworrenen Text zurechtzurücken. Das kann nur jemand, der mit dem Osmanisch-Türkischen vertraut ist; mit ihm vertraut sein, heißt freilich nicht, eine Zeitungsnotiz mit vieler Mühe und vielen Mißverständnissen und mit Hilfe des Wörterbuches übersetzen und einige auswendig gelernte Sätze hersagen; von den Schwierigkeiten des Osmanischen haben die meisten, die sich heute damit zu schaffen machen, nicht einmal eine Vorstellung; es ist nicht selten schwerer, einen osmanischen Text vollkommen richtig zu interpretieren, als eine Inschrift in einer bisher unbekannten oder wenig bekannten Sprache zu übersetzen, weil hier die Phantasie freies Spiel hat. — An den Versuch einer Sanierung des verdorbenen Textes von S. 1 schloß ich MSOS III S. 57 folgende Worte an: „Es wird unzweifelhaft möglich sein, einen Aufsatz über den Räuberhauptmann zu erhalten, der besser unterrichtet, reichhaltiger, sprachlich einfacher und zugleich korrekter ist als das Stammeln Ibrahims (man täusche sich nicht darüber, daß die gewaltige Umwälzung mit Riesenschritten vor sich geht: die „gelehrte" Schreiberei Ibrahims wird bald keinen Vertreter mehr haben; man vergleiche z. B. die Sprache des hochgebildeten Aka Gündüz: sie ist in den Augen der „Gebildeten" alter Schule *qaba* „roh", und doch ist sie meisterhaft neben den Stilblüten des Tschawusch Ibrahim)."

wichtige Punkte sind nicht erkannt, und auch im einzelnen sind Verbesserungen und Ergänzungen nötig; hier zeigt sich die Unbekanntheit mit elementaren Tatsachen der Grammatik und des Wortschatzes sowie mit dem Bau dieser Art Gedichte; sicherlich haben die Übersetzungen den trefflichen Kennern wie Jacob und Németh nicht vorgelegen. Ich bemerke: 1. Nr. 1, 4 *ürküdür konaklary* „zittern die Paläste [vor Furcht]"; in der Anmerkung dazu wird spekuliert über das Suffix von *konaklary*, das „vielleicht nur des Reimes wegen gesetzt" sei; sonst müßte übersetzt werden ‚ihre Paläste', d. i. die Paläste der reichen Leute"; in dem Kommentar S. 43 wird von einer Parallele des „Zittern der Paläste im Tale zu dem Schwanken der Pappeln" geredet; das ist alles völlig unnütz, denn *ürküt* bedeutet nie „zittern", sondern nur „erzittern lassen", und es ist zu übersetzen: „wenn du nach Tschakydschy fragst, [so wisse:j er läßt die Paläste erzittern (*y* ist natürlich Zeichen des Akkusativs); aber noch aus besonderem Grunde ist die Übersetzung „zittern die Paläste" unmöglich: aus der Vergleichung mit Nr. 5 und Nr. 8 (übrigens auch aus der naheliegenden Erwägung einer gewissen, selbst in den einfachsten Liedchen spontan auftretenden Gedankenfolge) ergibt sich, daß der Vers nach dem Bedingungssatz (Vers 3) eine Beziehung zu Tschakydschy hat (in Nr. 5: „er trat in sein zwanzigstes Jahr", in Nr. 8: „er ist im Munde der ganzen Welt"; auch aus diesem Grunde ist ein: „zittern die Paläste" unrichtig und unmöglich). — 2. Nicht verständlich ist S. 31 n 1 „*bak* steht des Reimes wegen für *bakyn*"; gerade der Reim wäre hier ein Hindernis gewesen; denn *baq* auf *joq* zu reimen ist ein starkes Stück und wirkt wegen des nebentönenden *boq* komisch; der Übergang von dem pluralen *girin* zum Singular *baq* war einzig herbeigeführt durch die Silbenzahl. — 3. Erstaunlich ist, daß die erste Bedingung wissenschaftlicher Bearbeitung nicht erfüllt wurde: die Feststellung der metrischen Form, ohne deren Erkenntnis die Feststellung eines sichern Textes nicht möglich ist; selbstverständlich hat auch die formlose Gestalt solcher Texte, wie sie tatsächlich im Munde des Volkes umgeht, ihre Bedeutung, und der Fall ist denkbar, daß die unmetrische Form ein größeres Interesse hat als die korrekte; es muß aber durchaus der Versuch gemacht werden, zu sanieren, schon deshalb, weil dies der einzige Weg ist, die wahrscheinlich ursprüngliche Form zu erreichen; daß der erste Sager der Verse sie nach den üblichen Gesetzen gesagt hat, ist anzunehmen; Strophen bzw. Lieder, die wirklich ins Volk dringen,

gehen meist, wenn nicht von Künstlern, so doch von Könnern aus, die das Technische beherrschen; hier liegen noch viele Probleme: was ist vom alten *uzan*tum erhalten? in welchen Volksklassen ist die Fähigkeit des Sagens besonders stark? wie ist der Modus der Tradition? Ich klage mich selbst an, daß ich diesen Dingen auf arabischem Gebiet nicht schärfer nachgegangen bin, aber ich habe in der Einleitung zu meinen „*Liedern der Libyschen Wüste*“ einiges Sichere über die *qawwāl* Ägyptens beibringen können; so muß es heute mit den Sängern Anatoliens gemacht werden, und zwar systematisch; in Stambul selbst bildet jetzt Köprülü eine Schule, die diesen Fragen mit Verständnis und zielbewußt nachgehen wird; darum sollen wir nicht erschlaffen: wir werden in gemeinsamer Arbeit mit berufenen Osmanen und Tataren zu genauer Aufzeichnung der hauptsächlichen Destan-Stoffe, die heute in Anatolien leben (später müssen auch die andern Türkländer herangezogen werden), zu gelangen suchen, und dieses Material ist dann von allen Seiten zu durchleuchten, unter Heranziehung sämtlicher Nachrichten, auch der geringfügig scheinenden, die sich bei östlichen und westlichen Autoren finden, namentlich aber der älteren überlieferten Texte, unter denen die dem Kaschgari verdankten obenan stehen (es ist wohl möglich, daß wir trotz des Unverstandes der osmanischen „Klassiker“ hier noch Überraschungen erleben).

Zur vergleichend-literargeschichtlichen Behandlung der Stücke hat Littmann einiges beizutragen versucht. Wir kommen mit dem Heranziehen vereinzelter Parallelen nicht viel weiter. Die Stücke sind vielmehr in den großen Rahmen einer systematischen Behandlung zu stellen, die, soziologisch orientiert, diese Betätigung des Vorstellungslebens mit anderen Vorstellungsäußerungen in einen historisch begründeten Zusammenhang bringt. Alle Spekulationen über Stücke solcher Art sind zu orientieren an der Tatsache des *destān*. Ausführung dieses Gedankens würde hier zu weit führen. Ich will nur einige wenige Bemerkungen machen.

1. Bei den Türkvölkern ist seit alters eine Gedichtgattung beliebt, die ein Ereignis oder einen Zustand in Vierzeilern schildert. Diese Vierzeiler haben ein eigenes Leben: sie sind Gestaltungen allgemeiner Natur oder knüpfen sich an eine bestimmte Person oder enthalten Allgemeines und Bestimmtes zugleich. Zusammengestellt bilden sie einen *destān* (pers. *dāsetān* „Erzählung“; der Ursprung des Wortes ist nicht sicher; Vullers denkt an Ableitung von *dānisten*; dann wäre zu vergleichen ar. *šiʿr* von *šaʿara*), eine Ballade.

2. Die ältesten zurzeit erreichbaren Proben von Destanen aus Vierzeilern sind die Stücke, die Mahmud al-Kaschgari in sein *dīwān lughāt atturk*, verfaßt 466/1074, aufgenommen hat; die methodische Bearbeitung dieser Stücke durch Köprülüzade Mehmed Fu'ad[1] in *„Der Aschyk* [*'āšiq*]*-Stil"* in Milli Tetebbü'ler I, 1 ff. führte zu dem überraschenden Ergebnis, daß wir es da mit den Resten von vier deutlich unterscheidbaren größeren Heldengedichten zu tun haben.

3. Die Vierzeiler sind außerordentlich beweglich: der schaffende Volksgeist formt sie beständig um; sie nehmen Motive aller Art in sich auf, auch solche höherer Ordnung wie mystische; es ist dabei zu beachten, daß der Jargon der Mystiker durch die Teilnahme auch mittlerer und niederer Leute an den mystischen Andachten bis zu einem gewissen Grade Volksgut geworden ist; hier sind mystische Momente unschwer zu erkennen in Nr. 10, sind auch erkannt von Jacob, siehe S. 48 f.

4. Von der Form der Vierzeiler bei Kaschgari handle ich hier nicht (einiges in meinem Referat über *millī tetebbü'ler* 1—4 in „Der Islam"); hier nur so viel, daß am häufigsten vorkommt der Siebensilber; heute scheinen am beliebtesten zu sein der Siebensilber mit 4 + 3, der Elfsilber mit 4 + 4 + 3 und der Elfsilber mit 6 + 5. Ich glaube die These aufstellen zu dürfen: in den zwölf Stücken Littmanns sind alle drei Formen vertreten: Nr. 1—4 sind Siebensilber, jedoch, wie heute häufig, nicht mit durchgeführter Zäsur[2]; es wechseln 4 + 3 und 3 + 4; rein 4 + 3 ist Nr. 3, rein 3 + 4 ist Nr. 4; zu sanieren sind Nr. 1, 3: lies *čaqyğyjy* mit Fortlassung von *Mehmedi*, und Nr. 2, 3 *itschijor*: lies *ičer*; Nr. 2, 4 fehlt eine Silbe. — Nr. 5—9 sind Elfsilber mit 4 + 4 + 3, ziemlich rein; zu sanieren Nr. 5, 1: das nach S. 30 n 2 „im Original stehende und beim Lesen ausgelassene" *šu* ist in den Text aufzunehmen; dieses *šu* ist gerade in diesen Gedichten beliebt, vgl. *šu bozdaghyn* Nr. 7, 1; Nr. 5, 3 lies *čaqyrğaly mohammedi sorarsan*; die Lesung

[1] Er widmete sich in den letzten Jahren ganz der Erforschung der älteren osmanischen Poesie; vgl. oben S. 94.

[2] Es ist unbedenklich, hier den Terminus „Zäsur" anzuwenden für den Einschnitt, der im Verse regelmäßig an bestimmten Stellen durch Wortende hervorgebracht wird. Wenn die klassischen Philologen gelegentlich „Zäsur" auf die antike Metrik beschränken wollen, so ist das Verkennung ihres Wesens, denn sie will nur einen Ruhepunkt schaffen, und das wird durch den Wortabschluß erreicht, mag es sich um Maßverse oder um Zählverse handeln.

mohammed ist unbedenklich; sie geht hier neben *mehmed* her; ich bemerke, daß die Aussprache Mehmed nicht durchgängig ist, mir wurden Fälle genannt, in denen historische Mohammeds voll ausgesprochen werden, mit dem Bewußtsein, daß es sich hier um eine Abweichung vom Gewöhnlichen handle; Nr. 5, 4 fehlen vier Silben; vielleicht *čaqyrğaly girmiš* usw.; Nr. 6, 3 lies *eger ynanmaz ysanyz*; die Zäsur vor *maz* stimmt mit dem bei strengen Metrikern Beobachteten überein; das *inanmazsynyz* des Textes halte ich für verhört; obwohl Vokalangleichung häufig ist, kann ich nicht annehmen, daß der Vokal verwischt ist, hier, wo auch das niedere Volk den Sondercharakter der Form (des conditionalis) empfindet; Nr. 6, 4 es fehlen zwei Silben; vielleicht *gelin girin* usw.; Nr. 7, 2 zwei Silben zuviel; lies *qalem gibi čaqyrğynyn qašlary*; Nr. 8, 3 herzustellen wie 1, 3; Nr. 8, 4 vielleicht *čaqyrğaly dyr 'alemin dilinde*; Nr. 9, 2 *bu* ist zu streichen; 9, 3 nach *dir* ist einzufügen *ben*; Nr. 9, 4 das zweite *aman* und *benim* sind zu streichen. — Nr. 10—12 sind Elfsilber mit 6 + 5; vollkommen rein ist 12, nur ist in V. 3 *gelsün*, in V. 4 *sen* zu streichen; in V. 2 ist Zäsur nach *otur* unbedenklich, vgl. zu Nr. 6, 3; Nr. 11 möchte ich so lesen: 1. *ainajynly almyš efe dizini* 2. *pürčemini dökmyš efe jüzüne* 3. *sen efe uima sen düšmen sözüne* 4. *sen čoğuqsun daha aldadyr seni* (kann auch 4 + 4 + 3 sein); Nr. 10 möchte ich lesen: 1. *qafesde ... bülbül dolašyr* 2. *jüzüne baqanyn gözü qamašyr* 3. *aman ben serchošum dilim dolašyr* 4. *sen at martiniji boinumdan ašyr.*

Ich bin weit abgekommen von Aka Gündüz. Wir befinden uns hier aber auf einem Boden, auf dem es einer energischen Aufklärungsarbeit bedarf, damit die irrigen Vorstellungen, die besonders gefährlich sind, wenn sie durch große Namen gedeckt sind, nicht weiter geschleppt werden. Zugleich ist es für die Entwicklung der Türkischen Moderne nicht ohne Bedeutung, wenn ihre Vertreter sehen, daß es in Deutschland Männer gibt, die jeden Schritt, der da getan wird, sorgfältig verfolgen. Manchen, im Osten und im Westen, wird das unbequem sein, und sie werden sich über diesen „Philologenkram", diese kleinliche, pedantische, mechanische Arbeitsweise spöttisch oder entrüstet äußern. Mich selbst zieht es mehr zu anders gearteten Aufgaben. Aber diese scheint mir dringend. Sie ist eine Forderung des Tages.

MAY 15 1941

390557

Hartmann, Martin
Dichter der neuen Türkei.

LaT
H333d

DATE

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED